香港唯一演藝文化雜誌 1991年12月第14期 $18
CROSSOVER

UBLISHER 出版人
LLY TSAO 曹誠淵
DITOR-IN-CHIEF 總編輯
HEUNG FAI 張輝
XECUTIVE EDITOR 執行編輯
HAN PING-CHIU 陳炳釗
UB-EDITORS 副編輯
M MAN-YEE 林萬儀
EN WAI-YEE 袁惠兒
OPY EDITOR 文稿編輯
IC PUN KWONG-PUI 潘光沛
ITORIAL ASSITANTS 編務助理
ANNE CHAN SIU-FAN 陳少芬
I-NGOR 小娥
T DIRECTOR 美術總監
E LIM-CHEE 李念慈
SIGNER 美術設計
WARD CHAN PUI-HOE 陳沛浩
NTRIBUTING DESIGNER 特約設計
RY LAU CHING-KA 劉程驥
OTOGRAPHER 攝影師
AN PUN-LEUNG 關本良
NTRIBUTING PHOTOGRAPHERS 特約攝影
GO CHAN 陳德昌
U CHING-PING 劉清平
NTRIBUTING WRITERS 特約作者
U CHING (NEW YORK)游靜（紐約）
IG SHU-WING (PARIS) 鄧樹榮（巴黎）
NG MO-LIN (TAIPEI) 王墨林（台北）
KE-HUAN (BEIJING) 林克歡（北京）
JIAN-PING (BEIJING) 歐建平（北京）
MINISTRATION MANAGER 行政經理
EN CHOI YUET-FAI 蔡月快
MINISTRATIVE ASSISTANT 行政助理
FUNG-YIN 李鳳英
OMOTION EXECUTIVE 推廣主任
CE HO SUK-YIN 何淑賢
OJECT EXECUTIVE 策劃主任
E LEE KING-NANG 李景能
：梧誠製作公司
：大昌興印刷有限公司
香港英皇道659號東祥工廠大厦16樓
：新曉有限公司
利源書報社有限公司（港澳及海外）
：越界文化機構
：曹誠淵
：張輝
九龍尖沙咀緬甸台1號緬甸大厦3字樓1號室
：722-6380　傳真：(852) 721-7538
廿五日出版
所載文字全屬撰稿者個人觀點，並不代表出版者立場
權所有・翻印必究
OSSOVER MAGAZINE
BLISHED MONTHLY BY CROSSOVER CULTURAL INSTITUTE
AIRMAN: WILLY TSAO
IERAL DIRECTOR: CHEUNG FAI
1, 3/F, 1 MINDEN ROW
T., KOWLOON, HONG KONG.
722-6380 FAX: (852) 721-7538
NTED IN HONG KONG
ROSSOVER CULTURAL INSTITUTE COMPANY LTD.
西亞總代理：紫藤經貿企業有限公司
AYSIA DISTRIBUTOR: PURPLE CANE ENTERPRISE SDN.
6 3RD. JALAN PANGGONG, 50000
LA LUMPUR, MALAYSIA (TEL: 03-2384131)

CROSSOVER 越界

1991年12月第14期

封面 1 設計：陳沛浩
過場 4 交流三言兩語
動靜 5 香港
6 中台
7 國際
亮相 8 三人形體劇場
9 何冀平
10 王墨林
月介 86 12月演藝文化節目指南
93 訂閱・補購・預告
封底 96 《沈金寃》
攝影：李念慈

焦點 雙城之舞

12 張輝 台北，開門幾件事
林懷民與雲門舞集的復出
16 陳德昌 從（實驗）班到（現代舞）團
訪問廣東現代舞團團長楊美琦
19 林萬儀 水蔭路外還有路
廣東四個現代舞人跳、不跳舞的日子

場景

形色 36 張輝 香港舞台設計作品展
當代 70 Gary Giddins 是過去，也可能仍然是將來
潘光沛（撮譯） 一代爵士樂大師Miles Davies的平生
現場 94 越界一次派對

變奏

八面藝術館

視呈 42 蕭錢聰 博物館的功能
43 Hugh Chiverton 雜說一些博物館
44 甘甘 文化政策的不平衡現象
45 一羣藝術家的聲明
46 Glenis Wong Form 1A
47 Eric Lam Charm
48 Pun Sou New Museum
49 Blues Wong 慣性小動作
視呈 50 莫昭如 有關林布蘭
世色 52 陳耀成 流浪影人
格物 梁秉鈞 帳蓬裏的藝術家
53 李以懿 從名字說起
54 王慶鏘 王佐治傳（三）
何秀萍 不一樣的記憶（七）
三分 55 小明雄 同性愛者在蘇聯（二）
基地 邁克 鳳閣恩仇
眉批 56 戚本盛 異化回憶

光影

獨白 58 波一波 聽大友克洋說電影
《亞基拉》與《恐怖桃源》導演一席話
戲言 60 陳創梅 紅色・男女色
四部中國電影裏的紅
戲言 61 馮美華 戳破沉悶外圍的片刻
阿倫・柏加的《追夢者》
戲言 63 林道靜 男男女女事情
《男與女》及《虎父無犬子》
戲言 64 郁霖 歌德之外的思索
《開國大典》與《開天闢地》
戲言 65 藍天雲 係咩？唔係嘛！
《末路狂花》與《鐵幕性事》
憶舊 66 羅卡 少年性滋味：從好奇到反叛
戲言 68 彥客 法理與藝術的抗衡
人權電影及尤瑪茲・親尼

[illegible] 陳浩浩
[illegible]三言用語
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]人形體劇場
[illegible]平
[illegible]林
[illegible]月演藝文化節目指南
[illegible]，補購，預告
[illegible]〈金寃〉
[illegible] 李奇茂

光影

58 [illegible] 聽大家克洋說電影
《亞基拉》與《恐怖樂園》導演一席話

60 陳韻梅 紅色，男女色
四部中國電影裏的紅

61 馮美華 戳破沉悶外圍的片刻
阿倫．柏加的《追夢者》

63 林清靜 男男女女事情
《男與女》及《虎父無犬子》

64 郁 霞 歌德之外的思索
《開國大典》與《開天闢地》

65 藍天雲 係咩？唔係嘛！
《末路狂花》與《鐵幕性事》

66 雷 十 少年性滋味：從好奇到反叛

68 產 客 法理與藝術的抗衡
人權電影及尤瑪茲．賴尼

焦點 雙城之舞

12 張 輝 台北，開門幾件事
林懷民與雲門舞集的復出

16 陳德昌 從（實驗）班到（現代舞）團
訪問廣東現代舞團團長楊美琦

19 林萬儀 水蔭路外還有路
廣東四個現代舞人跳、不跳舞的日子

場景

[illegible] 36 張 輝 香港舞台設計作品展

[illegible]代 70 Gary Giddins 是過去，也可能仍然是將來
潘光沛（編譯） 一代爵士樂大師Miles Davies的平生

[illegible] 94 越界一次派對

變奏 八面藝術館

[illegible] 42 蕭競聰 博物館的功能

43 Hugh Chiverton 雜說一些博物館

44 甘甘 文化政策的不平衡現象

45 一羣藝術家的聲明

46 Glenis Wong Form 1A

47 Eric Lam Charm

48 Pun Sou New Museum

49 Blues Wong 慣性小動作

[illegible] 50 莫昭如 有關林布蘭

[illegible] 52 陳耀成 流浪影人

[illegible] 梁秉鈞 帳蓬裏的藝術家

53 李以鬍 從名字說起

54 王慶鏘 王佐治傳（三）

何秀萍 不一樣的記憶（七）

[illegible] 55 小明雄 同性愛者在蘇聯（二）

[illegible] 邁 克 鳳閣恩仇

[illegible] 56 戚本盛 異化回憶

視野

文化 22 史文鴻 文化/政策/對策
直選之後看文化界的作爲

戲劇 24 茹國烈 思想起，力行
訪問力行劇社的凌嘉勤

戲曲 26 黎 鍵 細說白雪仙
葉紹德一個講座的紀錄

戲劇 30 袁惠兒 台上與台下的線
記一次中、港、台劇藝對話

音樂 32 周凡夫 世界新秩序下的音樂
記國際現代音樂協會（ISCM）年

評論

舞蹈 73 李繼呈 西班牙國家芭蕾舞團演出

曹誠淵 匈牙利民族歌舞團演出

74 何淑賢 匈牙利民族歌舞團演出

戲劇 梵 谷 《沈金寃》

75 陳惠英 《我爲卿狂》

鄧美玲 《擺檔俏寃家》

76 鄭翠懷 《幻影組曲》

另類 77 鄭翠懷 《你在此》

小 西 《你在此》

78 黃立本 《香港樣板戲》

劉 嶔 《香港樣板戲》

79 岑偉宗 《香港樣板戲》

音樂 80 Veronica 《東西柏林新音樂講座/演奏會》

子 畋 《梅花祭》

81 謝 周 《尚皮埃．雷波爾長笛演奏會》

唱片 黎國超 《STORIES ACROSS BORDERS》

李不棄 《ON EVERY STREET》

戲曲 82 梁以薇 安徽省徽劇團演出

歌劇 83 周凡夫 《阿依達》

交流三言兩語

張輝

九月初在台北，觸目仍是滿街亂竄的摩托車，煙塵漫漫的繁華，總統府附近砍斷十年樹木建築國慶巡遊樓臺。九月尾在廣州，煙塵更漫，處處土木大興，臨街盛景則是逐路的百千腳踏車。

這兩種兩輪車，都不是香港城市行走的主流。

城市景觀的異同，不僅有經濟的向度（台灣的財富就不比香港少）。台灣的朋友將台北交通的惡劣，歸咎於四十年來的統治心態：既是寄居，便不必細意鋪排廳房。香港的殖民地統治者，在借來的地方也毋須有長遠的目光。對岸的祖家大屋，近年的大肆修葺加建，城市規劃的視野又有幾遠？

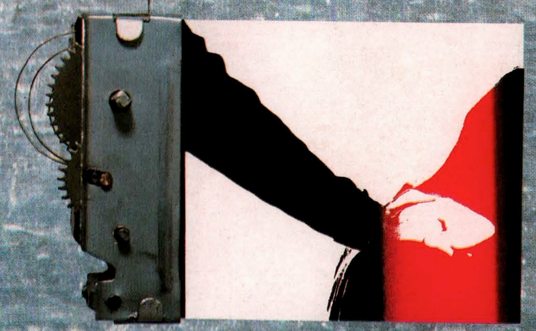
在台北看了雲門舞集的復出，在廣州看了中央芭蕾舞團的巡迴，回香港看了城市當代舞蹈團的演出；這三者間，可不可以尋得一些舞台之內之外的牽連？要從一粒（或三粒）沙看世界，除了關乎沙也關乎看的人的眼，和眼鏡的顏色。我們幾個港客視中央芭蕾舞團的不適時出入換景爲笑柄，我們喜見雲門舞台上一段牛犂歌舞，這都因爲我們來自香港，我們在舞台製作技術上接受了當代西方的訓練和標準，我們的舞台上不會有過可以使人共鳴的鄉土。

於是，回到自身，究竟我們的城市有沒有一個文化身份？一個如此的城市，久歷英國統治、經濟好景、毗近一片大陸在咫尺的中國人社會，所生所育的是怎樣的文化性格？留學生在異鄉的交流聚會，香港「代表」是不是穿長衫或旗袍（甚至清裝！），唱〈帝女花〉來代表香港？

留學生的國際之夜，以至如市政局的中國劇藝節，都有文化交流的「代表」意味。以一套服裝一段歌舞，或者一個劇團一場演出，去代表一個城市一個國家，這些代表到底代表了甚麼？沒有一個人一個團可以代表一個地方的全部。代表的名號背後，寫的常是政治、經濟與文化的種種或明或晦的因緣。觀衆、代表，與主辦者，可有想清楚和說清楚這些？

交流不是獨白。要對話，先要自己有話說。前些時送別訪港的享譽國際的舞台設計師高頤泰（Ralph Koltai），一個走遍世界的人，說香港是一個眞正獨特（unique）的城市。然而，這城市的文化是否如是獨特？舞台、影像及文字的面貌，在形式和內容上，是否迴應、匹配着香港的獨特、這時空裏的人、這時代的經驗？從港產電影、流行曲和電視中似乎更容易發現其中的香港，不是說內容反映現實，更多的是那節奏、生產模式、形式等，與香港的生活情態有密切的關係。演藝及其他藝術呢？

還待努力。



P.1-P.4 人物剪影：鍾亨 演藝者：劉活勤 容麗君 Yuen Yvonne

低成本火花

演藝學院內的各個表演場地表演節目類繁不輟，即使是學生的製作，也常有優厚的資源配合。有見於此，最近由科藝學院道具部講師Paul Fowler發起的一個校內組織，便有意打破這種大製作規模，準備在校內校外策劃一些低成本製作簡樸的即興性表演。

這個名爲SPONTANEOUS COMBUSTION（火花）的組織，在十一月十五日午膳時間，在校園大堂內搞了第一次小演出，除了學生臨時參與的表演外，還邀請到莫昭如演出短劇《牆》，據Paul Fowler表示，「火花」的成立是有感於新機場計劃所引來的財政危機；在未來演藝資源將被削減的緊日子中，演藝學生必須學習如何以低成本製作，而學院過往明顯地缺乏這方面的訓練。

SPONTANEOUS COMBUSTION下次將在十二月一日午膳時間於演藝學院大堂內演出。

館外聲

座落於尖沙咀海旁（香港文化中心的一部份）的新香港藝術館已於十一月十五日開幕。與此同時，一羣本地視藝工作者策劃了一個名爲「視藝論壇」的行動，表達他們對新藝術館的立場及對視藝政策的意見。

由韓偉康、蔡仞姿與陳育强發起的「視藝論壇」（積極參與者還有馮美華、蘇競聰、文晶瑩、何兆基、麥顯揚等）草擬了一份聲明（詳見今期「變奏」），現正進行簽名運動。他們原先打算在藝術館開幕當天，自發地在會場外牆進行幻燈展，介紹一些沒機會被列入藝術館藏品之列的當代本地創作。但由於時間緊迫，最後擱置了。但「視藝論壇」將於十二月一日上午十時至一時，在蘭桂坊九七餐廳舉行一次公開座談，商量進一步的行動，以提出他們對新藝術館和視藝政策的要求。

每日一問

香港藝術資料及資訊中心（ARIC）最近在其編印的《藝術資訊》十月號中，做了一個簡略的工作報告。據該中心經理張恩照的撰文指出，在ARIC成立的一年裏，該中心共接到327個電話、郵遞、傳眞及親自查詢。亦即平均每天只接收到一個查詢。

該文同時指出，其中超過三份之一（38％）是由本港個別藝術工作者和藝術行政人員提出的。學生及與學校有關的查詢佔14％，其餘10％來自海外。

查詢的45％是有關藝術行政工作、藝術就業機會及藝術教育和培訓的諮詢輔導。

張恩照希望由該中心編印的《香港藝術指南》將來出版後，現時來電查詢資料的人，只要翻一翻《指南》，便可一目瞭然。

九月初在台北，觸目仍是滿街亂竄的摩托車，煙塵漫漫的繁華，總統府附近依舊十年前未建築國慶巡遊樓臺。九月尾在廣州，煙塵更漫，處處土木大興，臨街盛景則是逐路的百千腳踏車。

這兩種兩輪車，都不是香港城市行走的主流。

城市景觀的異同，不僅有經濟的向度（台灣的財富就不比香港少）。台灣的朋友將台北交通的惡劣，歸咎於四十年來的統治心態；既是寄居，便不必細意鋪排廳房。香港的殖民地統治者，在借來的地方也毋須有長遠的目光。對岸的祖家大屋，近年的大肆修葺加建，城市規劃的視野又有幾遠？

在台北看了雲門舞集的復出，在廣州看了中央芭蕾舞團的巡迴，回香港看了城市當代舞蹈團的演出；這三者間，可不可以尋得一些舞台之內之外的牽連？要從一粒（或三粒）沙看世界，除了關乎沙也關乎看的人的眼，和眼鏡的顏色。我們幾個港客視中央芭蕾舞團的不適時出入換景爲笑柄，我們喜見雲門舞台上一段牛犢歌舞，這都因爲我們來自香港，我們在舞台製作技術上接受了當代西方的訓練和標準，我們的舞台上不曾有過可以使人共鳴的鄉土。

於是，回到自身，究竟我們的城市有沒有一個文化身份？一個如此的城市，久歷英國統治、經濟好景、毗近一片大陸在咫尺的中國人社會，所生所育的是怎樣的文化性格？留學生在異鄉的交流聚會，香港「代表」是不是穿長衫或旗袍（甚至清裝！），唱〈帝女花〉來代表香港？

留學生的國際之夜，以至如市政局的中國劇藝節，都有文化交流的「代表」意味。以一套服裝一段歌舞，或者一個劇團一場演出，去代表一個城市一個國家，這些代表到底代表了甚麼？沒有一個人一個團可以代表一個地方的全部。代表的名號背後，寫的常是政治、經濟與文化的種種或明或晦的因緣。觀衆、代表，與主辦者，可有想清楚和說清楚這些？

交流不是獨白。要對話，先要自己有話說。前些時送別訪港的享譽國際的舞台設計師高醋泰（Ralph Koltai），一個走遍世界的人，說香港是一個眞正獨特（unique）的城市。然而，這城市的文化是否如是獨特？舞台、影像及文字的面貌，在形式和內容上，是否迴應、匹配着香港的獨特、這時空裏的人、這時代的經驗？從港產電影、流行曲和電視中似乎更容易發現其中的香港，不是說內容反映現實，更多的是那節奏、生產模式、形式等，與香港的生活情態有密切的關係。演藝及其他藝術呢？

還待努力。

館外聲

低成本火花

演藝學院內的各個表演場地表演節目頻繁不輟，即使是學生的製作，也常有優厚的資源配合。有見於此，最近由科藝學院道具部講師Paul Fowler發起的一個校內組織，便有意打破這種大製作規模，準備在校內校外策劃一些低成本製作簡樸的即興性表演。

這個名爲SPONTANEOUS COMBUSTION（火花）的組織，在十一月十五日午膳時間，在校園大堂內搞了第一次小演出，除了學生臨時參與的表演外，還邀請到莫昭如演出短劇《牆》，據Paul Fowler表示，「火花」的成立是有感於新機場計劃所引來的財政危機；在未來演藝資源將被削減的緊日子中，演藝學生必須學習如何以低成本製作，而學院過往明顯地缺乏這方面的訓練。

SPONTANEOUS COMBUSTION下次將在十二月一日午膳時間於演藝學院大堂內演出。

座落於尖沙咀海旁（香港文化中心的一部份）的新香港藝術館已於十一月十五日開幕。與此同時，一羣本地視藝工作者策劃了一個名爲「視藝論壇」的行動，表達他們對新藝術館的立場及對視藝政策的意見。

由韓偉康、蔡仞姿與陳育强發起的「視藝論壇」（積極參與者還有馮美華、蕭競聰、文晶瑩、何兆基、麥顯揚等）草擬了一份聲明（詳見今期「變奏」），現正進行簽名運動。他們原先打算在藝術館開幕當天，自發地在會場外牆進行幻燈展，介紹一些沒機會被列入藝術館藏品之列的當代本地創作。但由於時間緊迫，最後擱置了。但「視藝論壇」將於十二月一日上午十時至一時，在蘭桂坊九七餐廳舉行一次公開座談，商量進一步的行動，以提出他們對新藝術館和視藝政策的要求。

每日一問

香港藝術資料及資訊中心（ARIC）最近在其編印的《藝術資訊》十月號中，做了一個簡略的工作報告。據該中心經理張恩照的撰文指出，在ARIC成立的一年裏，該中心共接到327個電話、郵遞、傳眞及親自查詢。亦即平均每天只接收到一個查詢。

該文同時指出，其中超過三份之一（38%）是由本港個別藝術工作者和藝術行政人員提出的。學生及與學校有關的查詢佔14%，其餘10%來自海外。

查詢的45%是有關藝術行政工作、藝術就業機會及藝術教育和培訓的諮詢輔導。

張恩照希望由該中心編印的《香港藝術指南》將來出版後，現時來電查詢資料的人，只要翻一翻《指南》，便可一目瞭然。

打開紗帳

市政局決定由十一月起，所有專責委員會及市局全局常務委員會的會議開放供市民旁聽。

市局發言人指出，這項建議主要的目的是提供市局工作的透明度，以順應香港的民主發展趨勢。目前，市政局轄下共有十二個專責委員會，以往只有圖書館委員會及酒牌局的會議開放供市民旁聽。十一月的文化委員會會議已於廿二日舉行，十二月的會議將於十二月廿七號舉行；查詢電話：867-5220（資料來源：《市政新聞》十一月號）。

太平洋之聲

繼百老滙音樂劇《四十二街》在香港選角夭折後，美國藝壇又有新主意。三藩市歌劇院推出另一個令亞洲演藝新秀可堪憧憬的機會——《太平洋之聲》。

這是一個招攬太平洋國家歌唱新秀到三藩市歌劇院表演的文化交流計劃。三藩市歌劇院準備於明年一月在亞洲不同地區進行新秀試音，藉此選拔十五至二十位具潛質的歌唱家（歌劇方面），邀請他們出席在五月二十五日至六月十日，於三藩市舉行的《太平洋之聲》盛會。

《太平洋之聲》在香港的試音將於二月一日至二日在演藝學院舉行。參加試音的資格如下：三十五歲或以下，須預備唱出六首咏嘆調、共三種語言，參加者須持有一位音樂教師或聲樂指導的推薦信。截止報名日期爲九二年一月六日。

文化政策論壇

進念的「香港文化政策研究小組」，繼九月時針對立法局直選推出一項問卷調查後，再計劃於十二月一日，舉行一個有關香港文化政策的公開論壇。（時間——下午二時三十分，地點——香港文化中心一號會議室）

論壇將環繞兩個課題：㈠，政府對演藝文化活動的行政管理，包括資源分配及挑選標準等問題；㈡，演藝文化活動的表達自由權及其獨立性。

針對第一個課題，研究小組已書面邀請文康廣播司蘇耀祖、演藝發展局主席王賡武、市政局文化委員會主席文世昌及香港藝術館館長（拓展）曾柱昭出席講話。（至截稿日爲止，除文世昌表示會出席外，另外三人尚未對邀請作出回覆。）

針對第二個課題而邀請的講者有新任立法局議員劉慧卿及進念的榮念曾。此外小組還會發信邀請演藝文化界人士出席，屆時除各講者發言外，大會並設有約三十分鐘的台下發言時間。

迷你藝術節

台北皇冠小劇場將於今年年尾十二月聖誕節期間至明年一月初，舉辦一個迷你藝術節，旨在讓來自不同地方的小劇場團體作交流和觀摩演出。

參加的團體共有五個，除了較早之前在城市劇場演出過《生之符》的澳洲舞者Hellen Sky等人外，本港劇團「沙磚上」亦獲邀請，沙磚上將會以重新排演的《酷戰紀事》赴台演出。

至於台灣本土藝團，則有環墟劇團、舞蹈空間第二章和陳玉慧。

台北小劇場運動中另一活躍團體優劇場，亦於同期推出新作《老虎進士》。

梆子美狄亞

由裴艷玲演出希臘悲劇《美狄亞》，無論最終的演出效果如何，顯然是一個極具外交意味和吸引力的嘗試。前些時候，河北梆子劇院應希臘「世界之域」國際文化交流中心邀請，前赴希臘和塞浦路斯作訪問演出，裴艷玲今回不演鍾馗、也不演林冲，在改編自《美狄亞》的新戲中演起古希臘傳說中手刃親子的皇后美狄亞來。改編本當然不再是希臘悲劇，而是突出了中國戲曲形式「洋爲中用」的表演。最令人感到詫異的是，一向擅於女扮男裝的裴，今回竟然挑了美狄亞這個怨婦來演，抑或美狄亞可能只是個開始，說不定裴將來陸續扮演伊狄帕斯皇、阿伽曼儂、哈姆雷特。

此劇訪問希臘回國後，將在北京向觀衆和有關當局進行交流滙報演出。（資料來源：《中國戲劇》七月號）

漫遊小世界

彭錦耀又有新舞在台灣上演，今回還有拆了夥的盒子樂隊，仍然以「盒子」的名稱，出現在台灣藝壇上。

慢慢由香港轉移到台灣發展的多層株式會社在十一月中推出新舞作《八十日世界漫遊》，由彭錦耀編導，舞者包括蕭渥廷和馮萬剛等。「盒子」的龔志成與彼得小話，亦分別赴台助陣。據聞這次演出後，「盒子」極有可能復合，或以新姿態回港發展。（資料來源：13/11《自立早報》）

火車快飛

台北的「文建會」（類似本地的演藝發展局的官方機構）在十一月中舉行十周年慶典。據該會主委郭爲藩指出，文建會要求擁有政策的執行權，升格成爲文化部，將於明年漸露端倪。郭强調文建會將來要脫離官方的控制，成爲一輛「文化火車頭」。

根據其新出爐的「文化統計彙編」及美術、戲劇、舞蹈十年專書看來，該會目前致力的工作是把文化活動量化，爲未來釐訂文化政策提供數據。

台北《聯合報》的評論員陳長華則指出文建會的資源分配仍採取中央集權，精緻的表演團體形同四處走唱的康樂隊，地方文化受壓抑、高水準活動裹足不前，皆是文建會必須面對的問題。

芝麻開門

「東方文化終於敲開西方之門了!」這是美國歌劇團一位華裔女演員獲知中國歌劇《原野》將由美國的華盛頓歌劇團以國語向當地觀衆演出後表示的歡欣之情。歌劇排在九二年一月至二月在肯尼迪中心演出。

近年來，中國大陸似乎熱衷於歌劇的發展。今年夏天，北京就推出了另一齣歌劇新作《馬可．波羅》，由王世光作曲，胡獻廷、王世光編劇，陳大林執導。像《馬可．波羅》這類跌宕起伏，氣勢大的歌劇，很合乎中央歌劇院追求大歌劇的發展方向。《馬可．波羅》被視爲最佳的國慶節目。

至於《原野》，是因該劇組年前應美國奧尼爾戲劇中心之邀，訪問美國時被看中，而成爲中美文化交流的一次「大事」。

宛然熱

台灣布偶戲老師傅李天祿可謂愈老愈吃香，近年在台灣傳媒中，風頭之勁，一時無兩。恰巧老師傅創立的「亦宛然掌中劇團」早陣子適逢六十大壽，台灣藝壇隆而重之，在古蹟陳悅記老師府中，舉行「好戲連台」，集結數十北管藝人吹奏遊街，送紀念金牌、跳鍾馗、祈福驅邪、舞龍、扮仙等，煞是熱鬧。至於「宛然家族」的其他分支，如「似宛然」、「巧宛然」、「微宛然」、法國「小宛然」，亦紛紛回朝，連同其他盛名布袋戲團登台助慶。

李天祿以演侯孝賢電影而在國際上廣爲人知，最近，侯孝賢更筆錄了李天祿口述的藝術生涯，出版了一本李的傳記《戲夢人生》。

孤絕盛會

荒誕劇大師貝克特逝世已近兩年，世人看來已淡忘了他不愛張揚的孤絕風格，他的故鄉愛爾蘭今年十月便大張旗鼓，搞了一個戲劇節，出師之名是，慶賀貝克特的一生和他的藝術貢獻。

不過，無論如何，這可能是近年最大型的貝克特戲劇節，其中的活動包括九個劇目，另外還有貝克特生前愛將，兩位著名諧角David Warrillow與Julian Curry的演出。當然還有各種各樣文學分析研討會和講座。至於出版商，當然也不會放過推銷「貝克特」的機會，書展、手稿展等亦乘時推出。貝克特的遺作《STIRRING STILL》就賣過千英鎊一本（其實只有數千字長度）。

這種節日，在貝克特生前是很難得到他的首肯的。（資料來源：《PLAY & PLAYERS》十月號）

BBC唱片停產

英國BBC企業集團轄下的BBC唱片部門今年夏季已停止製作新產品，BBC唱片之存貨仍繼續供應零售商，直至銷清。該部門全部四名職員，經過協議，給予補償金後已被裁退，在經濟不景下，對此情況身爲僱員未能採取有效行動，BBC電台不少監製，爲此感到憤怒，大有唇亡齒寒之感。

BBC唱片部門是否眞的虧損而要關門，更是引起很大爭議，傳聞該部門營業額二百萬英鎊，估計利潤達八十萬鎊，但有關人士則以BBC政策從不會透露個別部門利潤爲由而拒絕證實，並指出扣除直接和間接開支後，唱片產品並無利潤可言，但被人反駁這僅是會計數字遊戲。（《音樂與音響》十月號）

無上之旅

在歐美有一個新趨勢：希望傳達某種政治信息的人喜歡成爲表演者，至少有時會利用表演形式來避過法律上的制約。

美國的一個以爭取女性露胸自由的組織（The Rochester Coalition for Topfree Equality）自一九八六年起即每年舉辦一次周年「無上自由旅行抗爭」（Topfree Picnic Protest）。警察局自然來個周年大逮捕，但該組織成功地利用表演自由中可容許女性在演出時袒露身體正前方部份，把「旅行」改爲「表演」，以「無上自由表演旅行」（Topfree Performance Picnic）公然走法律罅。今年夏天，她們的旅行便加插了不少折子戲、折子音樂，這令警伯老鼠拉龜，無法捉人。

不過，美國最高法院正準備通過新的法案，容許州政府封查裸體演出。換言之，這一羣「無上的自由者」明年恐怕不能重施故技，要無上下去，得想些新法寶了。（資料來源：《HIGH PERFORMANCE》九一年秋季號）

遊小世界

錦耀又有新舞在台灣上演，今回拆了夥的盒子樂隊，仍然以「盒子」稱，出現在台灣藝壇上。

慢慢由香港轉移到台灣發展的多層會社在十一月中推出新舞作《八十界漫遊》，由彭錦耀編導，舞者包渥廷和馮萬剛等。「盒子」的龔志成得小話，亦分別赴台助陣。據聞這出後，「盒子」極有可能復合，或以態回港發展。（資料來源：13/11早報》）

車快飛

台北的「文建會」（類似本地的演藝局的官方機構）在十一月中舉行十慶典。據該會主委郭爲藩指出，文要求擁有政策的執行權，升格成爲部，將於明年漸露端倪。郭强調文將來要脫離官方的控制，成爲一輛火車頭」。

根據其新出爐的「文化統計彙編」及、戲劇、舞蹈十年專書看來，該會致力的工作是把文化活動量化，爲擬訂文化政策提供數據。

台北《聯合報》的評論員陳長華則指建會的資源分配仍採取中央集權，的表演團體形同四處走唱的康樂地方文化受壓抑、高水準活動裹足，皆是文建會必須面對的問題。

芝麻開門

「東方文化終於敲開西方之門了!」這是美國歌劇團一位華裔女演員獲知中國歌劇《原野》將由美國的華盛頓歌劇團以國語向當地觀衆演出後表示的歡欣之情。歌劇排在九二年一月至二月在肯尼迪中心演出。

近年來，中國大陸似乎熱衷於歌劇的發展。今年夏天，北京就推出了另一齣歌劇新作《馬可．波羅》，由王世光作曲，胡獻廷、王世光編劇，陳大林執導。像《馬可．波羅》這類跌宕起伏，氣勢大的歌劇，很合乎中央歌劇院追求大歌劇的發展方向。《馬可．波羅》被視爲最佳的國慶節目。

至於《原野》，是因該劇組年前應美國奧尼爾戲劇中心之邀，訪問美國時被看中，而成爲中美文化交流的一次「大事」。

宛然熱

台灣布偶戲老師傅李天祿可謂愈老愈吃香，近年在台灣傳媒中，風頭之勁，一時無兩。恰巧老師傅創立的「亦宛然掌中劇團」早陣子適逢六十大壽，台灣藝壇隆而重之，在古蹟陳悅記老師府中，舉行「好戲連台」，集結數十北管藝人吹奏遊街，送紀念金牌、跳鍾馗、祈福驅邪、舞龍、扮仙等，煞是熱鬧。至於「宛然家族」的其他分支，如「似宛然」、「巧宛然」、「微宛然」、法國「小宛然」，亦紛紛回朝，連同其他盛名布袋戲團登台助慶。

李天祿以演侯孝賢電影而在國際上廣爲人知，最近，侯孝賢更筆錄了李天祿口述的藝術生涯，出版了一本李的傳記《戲夢人生》。

孤絕盛會

荒誕劇大師貝克特逝世已近兩年，世人看來已淡忘了他不愛張揚的孤絕風格，他的故鄉愛爾蘭今年十月便大張旗鼓，搞了一個戲劇節，出師之名是，慶賀貝克特的一生和他的藝術貢獻。

不過，無論如何，這可能是近年最大型的貝克特戲劇節，其中的活動包括九個劇目，另外還有貝克特生前愛將，兩位著名諧角David Warrillow與Julian Curry的演出。當然還有各種各樣文學分析研討會和講座。至於出版商，當然也不會放過推銷「貝克特」的機會，書展、手稿展等亦乘時推出。貝克特的遺作《STIRRING STILL》就賣過千英鎊一本（其實只有數千字長度）。

這種節日，在貝克特生前是很難得到他的首肯的。（資料來源：《PLAY & PLAYERS》十月號）

BBC唱片停產

英國BBC企業集團轄下的BBC唱片部門今年夏季已停止製作新產品，BBC唱片之存貨仍繼續供應零售商，直至銷淸。該部門全部四名職員，經過協議，給予補償金後已被裁退，在經濟不景下，對此情況身爲僱員未能採取有效行動，BBC電台不少監製，爲此感到憤怒，大有唇亡齒寒之感。

BBC唱片部門是否眞的虧損而要關門，更是引起很大爭議，傳聞該部門營業額二百萬英鎊，估計利潤達八十萬鎊，但有關人士則以BBC政策從不會透露個別部門利潤爲由而拒絕證實，並指出扣除直接和間接開支後，唱片產品並無利潤可言，但被人反駁這僅是會計數字遊戲。（《音樂與音響》十月號）

無上之旅

在歐美有一個新趨勢：希望傳達某種政治信息的人喜歡成爲表演者，至少有時會利用表演形式來避過法律上的制約。

美國的一個以爭取女性露胸自由的組織（The Rochester Coalition for Topfree Equality）自一九八六年起即每年舉辦一次周年「無上自由旅行抗爭」（Topfree Picnic Protest）。警察局自然來個周年大逮捕，但該組織成功地利用表演自由中可容許女性在演出時袒露身體正前方部份，把「旅行」改爲「表演」，以「無上自由表演旅行」（Topfree Performance Picnic）公然走法律罅。今年夏天，她們的旅行便加插了不少折子戲、折子音樂，這令警伯老鼠拉龜，無法捉人。

不過，美國最高法院正準備通過新的法案，容許州政府封查裸體演出。換言之，這一羣「無上的自由者」明年恐怕不能重施故技，要無上下去，得想些新法寶了。（資料來源：《HIGH PERFORMANCE》九一年秋季號）

APAP會議

美國表演藝術主辦者協會Association of Performing Arts Presenters（APAP）每年所籌辦的「藝術籌辦者會議」今年選定了的主題爲「面對危機、積極改變」。

會議的重點討論將會集中在近年美國藝界所面對的危機與困難，過去數年內，美國各州市政府都經歷著嚴重的開支緊縮與削減，而藝術活動經費便往往成爲大力削減開支的對象。另一方面，社會經濟結構的改變及不明朗與政治意識形態的改變亦嚴重地影響著藝術行政籌劃者的工作——經費比從前更難籌策，門票亦難銷售，而收支則更難於平衡。

第三十五屆藝術籌辦者會議仍以一系列講座、工作坊與及小組討論進行，而今年的三次重點講座將分別由Mary Schmidt Campbell（前紐約市文化事務部總監）、Nello McDaniel（FEDAPT的行政總監），George Thorn（華盛頓維珍尼亞藝專藝術行政課程總監）與及Zelda Fichandler（紐約市Acting Company的藝術總監）所負責，試圖就政府、行政及藝術創作的角度去研究討論目前美國藝界同業所面對的困難與應對辦法。

正如往年一樣，美國國家表演藝術經理與代理協會（NAPAMA）亦藉藝術籌辦者協會期間籌辦了一系列名爲冬季學院的教育講座工作坊，日期爲十二月十六及十七日。

有興趣獲知本年度藝術籌辦着會議及冬季學院詳細資料者，可與香港藝術資料及資訊中心或本刊（《越界》）查詢。（溫哥華通訊員：姚永安）

品特新劇

英國著名劇作家夏勞．品特（Harold Pinter），最近推出了自八八年發表的《高山語言》（MOUNTAIN LANGUAGE）後的新作《派對時刻》（PARTY TIME）。倫敦ALMEIDA劇場十一月開始上演品特最新的這兩齣戲，並由品特親自執導，主要演員包括Nicola Pagett與Barry Foster。

葛藍姆遺作

瑪莎．葛藍姆死後，瑪莎．葛藍姆舞蹈團在今年冬季的節目中，令人意外地推出了葛藍姆一首從未發表過的舞作《女神的眼睛》（THE EYES OF THE GODDESS）。

這支舞原本是葛藍姆受到「西班牙九二年基金」所託而創作，準備於「哥倫布發現新大陸五百周年博覽會」上演出。其實這支舞早於四月時製作，但葛蘭姆排了十二分鐘便擱置了，直至她逝世前，她還沒有爲該段已排好的部份選定音樂。

瑪莎．葛藍姆舞蹈團目前的領導不排除日後會續成葛藍姆的遺作。但冬季的演出則只會上演葛藍姆親手所編的十二分鐘原裝版。

《女神的眼睛》講述西班牙永恒女神的故事。照葛藍姆的話就是要探討：「對莫名之事的發現與追尋的恐懼」。（資料來源：《DANCE MAGAZINE》十月號）

王墨林

書寫王墨林是一件困難事。他說話節奏急速用力，樣貌跟你我一樣普通，甚至乎神情外貌帶着一點市井氣——不獨因爲他愛罵便罵、要說便說，更有一次在香港見他和台灣環墟劇團負責人李永萍，因爭論問題而吵得面紅耳熱，旁若無身邊一班香港人。事後，他笑說，在台灣討論問題，都會這樣。

不！這不算是王墨林的素描，你還是不會曉得他。所以，若要寫他，就要寫他急速郁動的咀巴背後，緊縐鬆弛的眉頭內裏。可是，他自己已出版過幾本書，論電影文化論都市劇場，要說他的腦袋他自己說得定比誰都清楚。於是，我還是寫不出王墨林。

從小時候喜歡看電影，到往日本留學，愛上了舞台上的東西，然後回台後，開始搞顚覆。「顚覆」是他愛掛在口裏的字，專是針對守舊與自以爲是的大道統一文化。於是，八十年代以後，積極投身台灣小劇場文化活動，既用筆，亦身體力行地組織演出。逐漸他變成了今天的王墨林，十一月市政局中國藝劇節，被邀請來港，來一次中、港、台的劇場文化對話。

他前後給人的名片都甚有趣，年前是一個姓名加「一人工作坊」的名稱。今番接在手的，竟是一個無頭而伸展四肢的圖像。別人驟看似命相玄學的東西，他和合組「身體氣象館」的同志卻可以搬出一大套劇場表演的文化觀來跟你解釋。

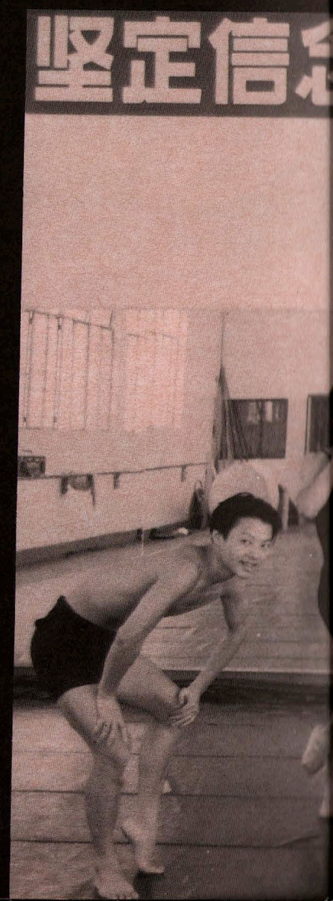
「割去頭部的理性權力支配（唔！帶點福柯學說意味），還原情感成身體主宰。以火/熱情、劍/武器來面對歷史（你會想起一手提劍，一手持可蘭經來開創回教歷史的故事嗎？）。把性作爲人的原點，探索記憶背後的眞實個性（我看就不只是佛洛依德的影響，甚至乎是舞踏，是生存本能，還有是抗拒身體被社化及物化的一種顚覆）。最後是空間，你站在那裏，那裏便是屬於你的空間（正如是男人便是男人，是中國大陸人便不是台灣人，要考慮的，只是一個怎樣的男人怎樣的中國人怎樣的台灣人）。」

但是，怎樣的發掘、怎樣組織才能變出台上的東西來？一具身體，他說出文化、政治、哲學及舞台上的大道理。他計劃明年在台灣那邊一幢半拆的樓內搞個演出，我當然一定要去看，否則，我仍是寫不出王墨林！

文字・梵谷　攝影・關本良

攝影/關本良

台北：雲門舞集



攝影/陳德昌

王墨林

書寫王墨林是一件困難事。他說話節奏急速用力，樣貌跟你我一樣普通，甚至乎神情外貌帶着一點市井氣——不獨因爲他愛罵便罵、要說便說，更有一次在香港見他和台灣環墟劇團負責人李永萍，因爭論問題而吵得面紅耳熱，旁若無身邊一班香港人。事後，他笑說，在台灣討論問題，都會這樣。

不！這不算是王墨林的素描，你還是不會曉得他。所以，若要寫他，就要寫他急速郁動的咀巴背後，緊縐鬆弛的眉頭內裏。可是，他自己已出版過幾本書，論電影文化論都市劇場，要說他的腦袋他自己說得定比誰都清楚。於是，我還是寫不出王墨林。

從小時候喜歡看電影，到往日本留學，愛上了舞台上的東西，然後回台後，開始搞顚覆。「顚覆」是他愛掛在口裏的字，專是針對守舊與自以爲是的大道統一文化。於是，八十年代以後，積極投身台灣小劇場文化活動，既用筆，亦身體力行地組織演出。逐漸他變成了今天的王墨林，十一月市政局中國藝劇節，被邀請來港，來一次中、港、台的劇場文化對話。

他前後給人的名片都甚有趣，年前是一個姓名加「一人工作坊」的名稱。今番接在手的，竟是一個無頭而伸展四肢的圖像。別人驟看似命相玄學的東西，他和合組「身體氣象館」的同志卻可以搬出一大套劇場表演的文化觀來跟你解釋。

「割去頭部的理性權力支配（唔！帶點福柯學說意味），還原情感成身體主宰。以火/熱情、劍/武器來面對歷史（你會想起一手提劍，一手持可蘭經來開創回教歷史的故事嗎？）。把性作爲人的原點，探索記憶背後的眞實個性（我看就不只是佛洛依德的影響，甚至乎是舞踏，是生存本能，還有是抗拒身體被社化及物化的一種顚覆）。最後是空間，你站在那裏，那裏便是屬於你的空間（正如是男人便是男人，是中國大陸人便不是台灣人，要考慮的，只是一個怎樣的男人怎樣的中國人怎樣的台灣人）。」

但是，怎樣的發掘、怎樣組織才能變出台上的東西來？一具身體，他說出文化、政治、哲學及舞台上的大道理。他計劃明年在台灣那邊一幢半拆的樓內搞個演出，我當然一定要去看，否則，我仍是寫不出王墨林！

文字・梵谷　攝影・關本良

攝影/周柏豪

台北：雲門舞集

廣州：廣東現代

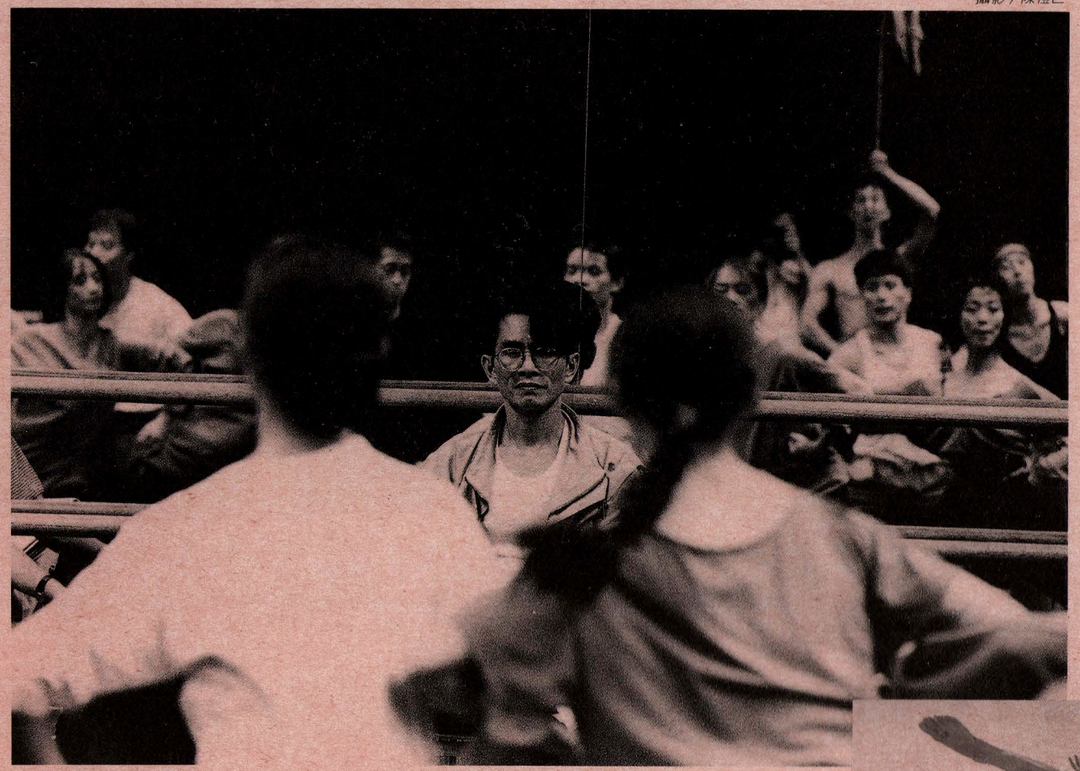
攝影/陳德昌

林懷民與雲門舞集的復出

台北，開門幾件事

·張　輝

攝影／陳愷巨



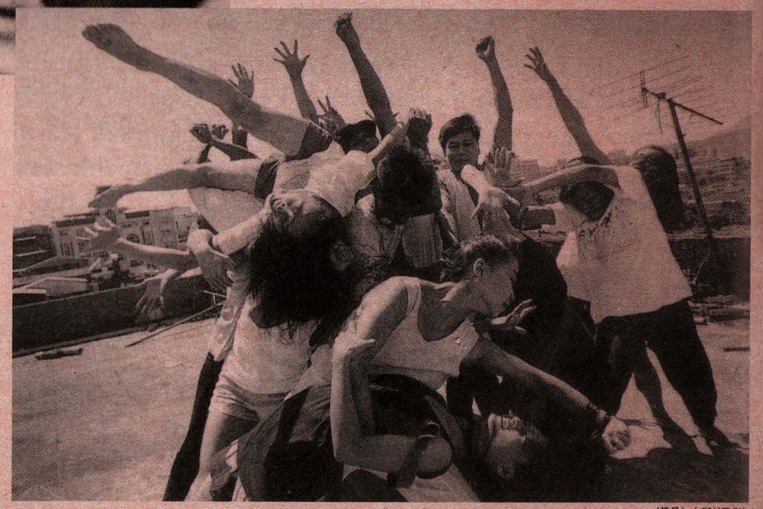
雲門初開時是一九七三年，在台北信義路巷子一個二十五坪的小房間。中興堂的首演有不少花絮，如林懷民臨時傷了腳，取消演出《夢蝶》；《烏龍院》裏林氏中途停舞，向觀衆宣佈攝影閃燈影響情緒，重頭再跳；《中國時報》報導「燈光、佈景未能理想的配合，而且音響效果過於强烈」。

十八年後，在八德路四段有兩層辦公室，在淡水有一個田野中的大排練場的雲門重啟，觀衆都乖坐國家戲劇院的大紅座位，沒有亂拍照；在耶魯大學拿了個碩士學位的林克華領軍下，佈景燈光都達到極高的專業水平。

這些，讓人看到台上台下在歲月中的進程。

十八年後，四十四歲的林懷民沒有現身舞台。除了謝幕。雲門的謝幕做得很好，編排周到、時間準確。藝術總監出場，獨站台中，泰然接受全場滿座的觀者的掌聲，儼然是焦點人物。

這焦點人物在媒介中的曝光率極高，八月尾至九月初的台灣報紙——《聯合報》、《自立早/晚報》、《中時日/晚報》等，日日都有他或雲門的消息，在文化版或娛樂版。《中國時報》甚至在首演（八月三十一日）以雲門爲社論主題。



攝影／劉振祥

《明牌與換裝》

林懷民一九九一年新作。香港無線電視來訪問他，問對國會一天到晚打架的看法，他說「太棒了！我覺得這是台灣有史以來發生過最美的事……」。舞的肢體語言來自新聞材料，國會的耳光之外，也有街頭運動的動作。電台的交通路況錄音、建築工地噪音及都會雜聲的配樂下，一片紊亂的場面，最終在素人畫家洪通的作品背景中尋得平靜安寧。林說：「台北就是這樣……」。我想起第一次看林懷民的舞是他給城市當代舞蹈團編的《街景》，說的是香港城市。評論人王墨林大罵這舞「反動」，將台灣當前的動態演繹爲「動亂」。

其實雲門和林懷民一直都是台灣報刊的寵兒。我在舞團的辦公室翻閱雲門前十五年的二十大册紅皮膠套剪報檔案，入眼盡是美言，其中包括白先勇、楊牧、姚一葦等名人爲《薪傳》寫的譽詞。當然少不了台灣的記者，在採訪或報導稿裏，會忽然換上評者之筆。七九年《聯合報》上某外國人（譯名羅蘭）寫：「林懷民會使每一位娛樂版記者樂於爲他說話……」，這種林氏「魔力」，今日仍在。

寫小說出身，加上雲門前十五年的經營，林懷民大概已歷練成應付或者使用媒介的身手。我們四個港客與他到一間小小的日本館子做晚飯訪問，坐下時鮑問可以錄影嗎？林說不，提及版權等等；訪問中途，他又叫我用舞團提供的照片，不要自己拍，大概不是對我的攝影沒信心，而是寧願掌握媒介對雲門及他自己的影像呈現。（我還是到處拍了照，只是攝影都泡了湯，被逼用舞團的照片。）

說起小說，從前聽比較文學的課，書目裏有《蟬》，那時還未開始看舞，只知道林懷民是個寫小說的人。小說寫的是一九六七年夏天，一羣年青男女的茫然，一段成長的足跡。這個啟蒙主題（initiation theme）的故事，未必可以附會一個舞團的成長歷程，但在這次雲門復出的媒介熱潮裏，卻也帶來兩個不同版本不同媒介的再演繹：屏風表演班改編爲舞台劇、陶馥蘭改編爲舞，都在九、十月間演出。

影象媒介呢？一向不太熱衷文化節目的台灣電視這次也大幅報導雲門事。《中國時報》出資在國家戲劇院外裝設六百吋大熒幕和兩組電視幕牆，現場傳播舞台上的首演，據說有兩萬人席地觀看。散場後，林氏出來話，要大家關掉電視八點檔連續劇節目，到中正紀念廣場來參與文化及藝術活動。這些，是否可見演藝與視之間既敵既友的關係？

雲門的「敵人」，或者說「競爭者」，除了電視還有他。雲門初開時，正是台灣退出聯合國、「中」美斷交釣魚台事件之後尊嚴低落的日子，林氏高舉的旗幟「中國人作曲、中國人編舞、跳給中國人看」。這些論，沒有掛在今日的口邊，但從他的文字與言談，在社會的景況仍是再建舞團的動機之一。他的溫和說是：舞團無法取代或對抗賭博、牛肉場、電子花車、情錄影帶等，而祇能提供多一個選擇給老百姓。

雲門要巡迴台灣，計劃在三至五萬人的村鎮演場，演給鄉下人看。林提醒我「台灣沒有鄉下人，台的鄉下人開車子，受過良好教育」，因此，對欣賞雲的舞沒有困難。他又將雲門的上山下鄉視爲令村鎮民聚集、溝通的場合，「像外國人去教堂」。他並沒有將蹈比附爲宗教（雖然提過「精緻文化」的字眼），卻再提及要觀衆「忘掉許多不好的事情」，我問：「忘掉，怎麼去解決呢？」言談溫和的林忽然就惱起來了。但終沒有回答。

也許我曾經，雖然只是零碎地，看過雲門，讀過氏的文字，仍然偏見地，或偏好地將那些印象保留，且延伸爲對再起的雲門的期待？台灣的報紙亦如是《中時晚報》的盧健英（九月一日）便寫：「……一個此以舞蹈來針砭社會的編舞家」、「……濃濃的民族意及社會使命感」等等。但今日的林懷民沒有甚麼口號只是輕輕的「編舞只是給大衆解解悶，令生活不會太無聊。」

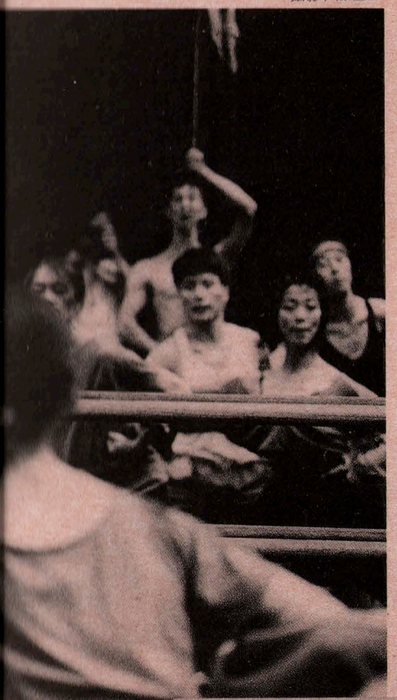
《光環》
現代舞
典白色
亞洲舞
光燦愉快
以後還
Cunning

林懷民與雲門舞集的復出

台北，開門幾件事

·張　輝

攝影／陳愷巨



雲門初開時是一九七三年，在台北信義路巷子一個二十五坪的小房間。中興堂的首演有不少花絮，如林懷民臨時傷了腳，取消演出《夢蝶》；《烏龍院》裏林氏中途停舞，向觀衆宣佈攝影閃燈影響情緒，重頭再跳；《中國時報》報導「燈光、佈景未能理想的配合，而且音響效果過於强烈」。

十八年後，在八德路四段有兩層辦公室，在淡水有一個田野中的大排練場的雲門重啟，觀衆都乖坐國家戲劇院的大紅座位，沒有亂拍照；在耶魯大學拿了個碩士學位的林克華領軍下，佈景燈光都達到極高的專業水平。

這些，讓人看到台上台下在歲月中的進程。

十八年後，四十四歲的林懷民沒有現身舞台。除了謝幕。雲門的謝幕做得很好，編排周到、時間準確。藝術總監出場，獨站台中，泰然接受全場滿座的觀者的掌聲，儼然是焦點人物。

這焦點人物在媒介中的曝光率極高，八月尾至九月初的台灣報紙——《聯合報》、《自立早/晚報》、《中時日/晚報》等，日日都有他或雲門的消息，在文化版或娛樂版。《中國時報》甚至在首演（八月三十一日）以雲門爲社論主題。

其實雲門和林懷民一直都是台灣報刊的寵兒。我在舞團的辦公室翻閱雲門前十五年的二十大册紅皮膠套剪報檔案，入眼盡是美言，其中包括白先勇、楊牧、姚一葦等名人爲《薪傳》寫的譽詞。當然少不了台灣的記者，在採訪或報導稿裏，會忽然換上評者之筆。七九年《聯合報》上某外國人（譯名羅蘭）寫：「林懷民會使每一位娛樂版記者樂於爲他說話……」，這種林氏「魔力」，今日仍在。

寫小說出身，加上雲門前十五年的經營，林懷民大概已歷練成應付或者使用媒介的身手。我們四個港客與他到一間小小的日本館子做晚飯訪問，坐下時飽問可以錄影嗎？林說不，提及版權等等；訪問中途，他又叫我用舞團提供的照片，不要自己拍，大概不是對我的攝影沒信心，而是寧願掌握媒介對雲門及他自己的影像呈現。（我還是到處拍了照，只是攝影都泡了湯，被逼用舞團的照片。）

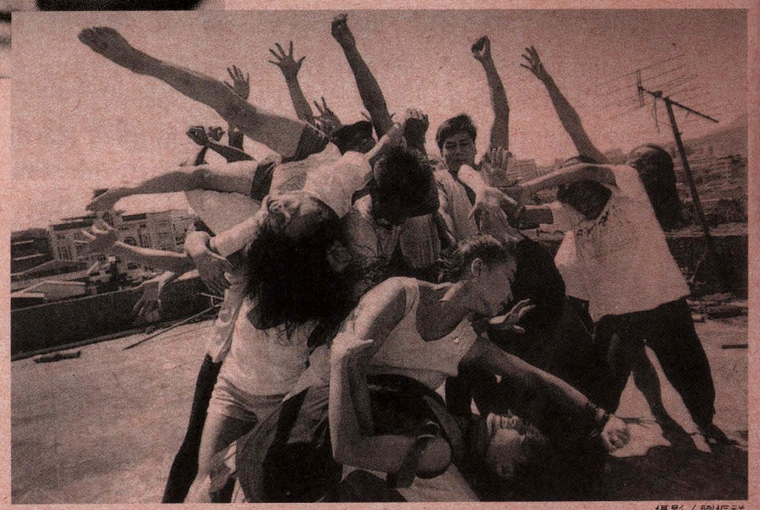
說起小說，從前聽比較文學的課，書目裏有《蟬》，那時還未開始看舞，只知道林懷民是個寫小說的人。小說寫的是一九六七年夏天，一羣年青男女的茫然，一段成長的足跡。這個啟蒙主題（initiation theme）的故事，未必可以附會一個舞團的成長歷程，但在這次雲門復出的媒介熱潮裏，卻也帶來兩個不同版本不同媒介的再演繹：屏風表演班改編爲舞台劇、陶馥蘭改編爲舞，都在九、十月間演出。

影象媒介呢？一向不太熱衷文化節目的台灣電視這次也大幅報導雲門事。《中國時報》出資在國家戲劇院外裝設六百吋大熒幕和兩組電視幕牆，現場傳播舞台上的首演，據說有兩萬人席地觀看。散場後，林氏出來說話，要大家關掉電視八點檔連續劇節目，到中正紀念堂廣場來參與文化及藝術活動。這些，是否可見演藝與電視之間既敵既友的關係？

雲門的「敵人」，或者說「競爭者」，除了電視還有其他。雲門初開時，正是台灣退出聯合國、「中」美斷交、釣魚台事件之後尊嚴低落的日子，林氏高舉的旗幟是「中國人作曲、中國人編舞、跳給中國人看」。這些闊論，沒有掛在今日的口邊，但從他的文字與言談，台灣社會的景況仍是再建舞團的動機之一。他的溫和說法是：舞團無法取代或對抗賭博、牛肉場、電子花車、色情錄影帶等，而祇能提供多一個選擇給老百姓。

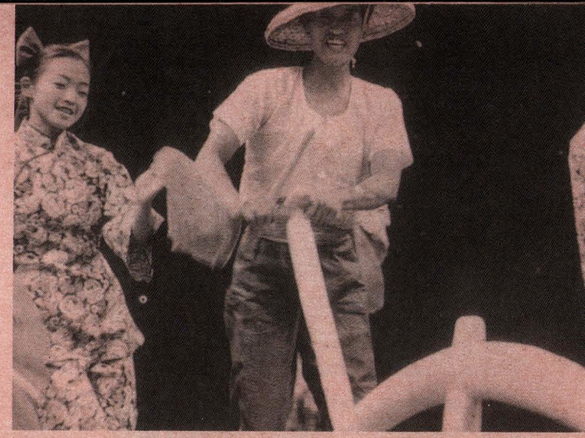
雲門要巡迴台灣，計劃在三至五萬人的村鎮演一百場，演給鄉下人看。林提醒我「台灣沒有鄉下人，台灣的鄉下人開車子，受過良好教育」，因此，對欣賞雲門的舞沒有困難。他又將雲門的上山下鄉視爲令村鎮民衆聚集、溝通的場合，「像外國人去教堂」。他並沒有將舞蹈比附爲宗教（雖然提過「精緻文化」的字眼），卻兩次提及要觀衆「忘掉許多不好的事情」，我問：「忘掉，那怎麼去解決呢？」言談溫和的林忽然就惱起來了。但始終沒有回答。

也許我曾經，雖然只是零碎地，看過雲門，讀過林氏的文字，仍然偏見地，或偏好地將那些印象保留，並且延伸爲對再起的雲門的期待？台灣的報紙亦如是，《中時晚報》的盧健英（九月一日）便寫：「……一個如此以舞蹈來針砭社會的編舞家」、「……濃濃的民族意識及社會使命感」等等。但今日的林懷民沒有甚麼口號，只是輕輕的「編舞只是給大衆解解悶，令生活不會太過無聊。」



攝影／劉振祥

他，問對國會一天到晚有史以來發生過最多國會的耳光之外，也寫工地噪音及都會雜亂。洪通的作品背景中，我想起第一次看林懷民的是香港城市。評論家繆爲「動亂」。



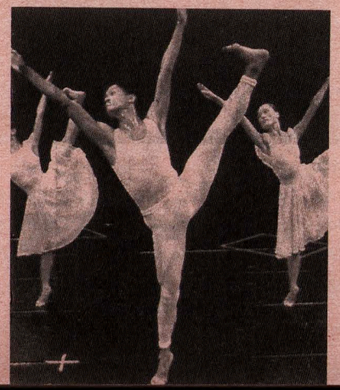
攝影／

《牛型歌》

揭開雲門復出第一幕的，是一段八分鐘的短舞。牛型歌是台灣傳統的農民舞蹈，祈求豐收及子孫繁昌。七十六歲的薪傳獎得主陳學禮與艷紅衣裝的青年男女舞者同台唱跳，雖然在國家戲劇院舞台難復鄉土味，但歡愉熱鬧的歌舞、幾十個大紅燈籠高高掛，以及結尾掉下的兩幅大紅直布對聯上的「國泰民安、風調雨順」，作爲開場短白也很適合。團裏舞者十四女八男，跳男女和舞擺腰調情的牛型歌，有女舞者要扮男裝才湊成對。林懷民仍繼續鄉土題材，九月便要上山爲明年演的原住民新舞做一些山地體驗。

雲門舞集

1973年	在台北由林懷民創辦，爲台灣現代舞團。
1978年	首演林懷民編的《薪傳》，爲雲集的代表作。每次公演均獲好評八八年仍帶到墨爾缽作巡迴演出
988年	以「疲累過度、大環境未見改善理由宣佈暫停。（15年間發表了110齣作品，在國鄉演出405場，14次出國，在15個作195場公演）。
1991年	宣佈成立基金會，重建雲門，廣內外舞者歸隊及甄選新舞者。
1991年８月	在國家戲劇院復出首演。（迄今舞員十四女八男）



《光環》

現代舞巨匠保羅．泰勒（Paul Taylor）的作品，現代舞史上的經典白色芭蕾，一九六七年在台北中山堂演出，一九九一年第一次由亞洲舞團跳出。兩女三男，一身素白，雙手V型伸向空中如振翅，光燦愉悅的舞步，在韓德爾的音樂中，訴說生命的喜悅。林懷民說以後還會選取其他西方經典入雲門劇目。簡寧漢？「不，不會有Cunningham，我們並沒有接受那個訓練。」

《我的鄉愁，我的歌》
林懷民說這是很貼近他心的作品，原作於一九八六年。從朱銘的一張舊照，到奚淞的一系列版畫，到舞台上的雲門，說的是一班中南部北上的年輕人，在台北流連的城市哀歌。台語和客家語的老歌，加一些莫扎特、拉威爾，懷舊味濃。首演晚上把當年演唱的今天已是中生老生的藝人請上台謝幕，報上大讚「敬老尊賢」。我倒希望看王墨林的「海盜版」，比較一下。

林氏也有其他的改變。新雲門的許多年青舞者，都曾是林的學生。一九八三年他在國立藝術學院創辦了舞蹈系，做了六年系主任，「林老師」三個字，出自舞者的口，總是恭恭敬敬的。然而，他們說林老師比從前溫和寬鬆了，排練時也跟從前「幾乎是嚴格得不合情理」的態度有別。

從前的「暴君」稱號不再，但公衆人物總不欠名堂。《中國時報》的文章叫他「台灣文化界的龍頭大哥……身兼小說家、編舞家、教育工作者及社會運動領導者身份」。中間二者自然是毫無疑問，「社會運動領導者」？我只知道他曾經與舞者上街頭爲環保而舞；而林的小說家身份要追溯到一九六九年才成立——《蟬》以後，出版過兩本舞蹈文集《說舞》和《擦肩而過》，又譯了彼德・布魯克導演的《摩訶婆羅達》劇本，二十二年後報刊上仍見沒有過去式的「投筆從舞」、「小說家」等等，媒介似乎鍥而不捨的要重複塑造、述說一個林氏傳奇。

無論如何，「龍頭大哥」的身份已然得到媒介的確定。官方出版的《光華》雜誌（香港報攤五元有售印刷精美的雜誌）十月號封面是林懷民，紫衣赤足獨立舞台上《我的鄉愁，我的歌》的布幕前，造型像極一個「1」字，令人想起《壹周刊》創刊號封面的許冠文。

轉折間又回到媒介上。報上報導林氏在首演開場前向觀衆問好、溫馨感性的幕後聲，也正延續雲門前十五年時他的公衆形象。談到編舞，他說再建雲門，不是爲出來編舞（雖然首演六隻舞中，五隻是他的作品），而是要「出來作事——舞團是一道橋樑，去outreach」。而舞是他的皮膚，是生活的一部份，要編就編，也不會想風格、美學、計劃等問題。「情感來時就編舞」，也不會區分舞是跳給紐約舞評人還是給台灣鄉下人看。

跳舞以至編舞，也許是感性先行，但當一個藝術總監，編排一個四方注目的復出節目，大概不止一個編舞者的隨心。看首演的內容，有懷舊加社會題材配搭舊歌、有融合中國太極入純舞蹈、有鄉土民藝再現、有純西方現代舞經典、有六四的舞蹈回應、有今日台灣社會面貌……眞正是古今中外喜怒哀樂雅俗高中低檔共冶一爐。每個觀衆總會在其中找到所好。這樣一台節目背後，是否有一番細意經營？想到楊美琦談到廣東現代舞團第一次上京演出時，推出一場爵士芭蕾《都市浪漫》作爲觀衆的現代舞入門，裏邊也有自覺的策略上的考慮。何況，雲門正在開展一個籌募兩億台幣的大計。

雲門五歲時，林懷民說「雲門的歷史，其實是一段貸款還債的長短歌」。那五年，後來延伸成十五年。雲門的暫停、林懷民的累，爲錢奔波該是個主因之一吧。今日雲門的賬如是算：一年的經費要二千七百萬台幣，

攝影／劉振祥

《流雲》
馬勒第五交響曲的慢版樂章，中國太極的沉緩儒雅，四幅巨大白布幕的輕波慢浪，是天淡雲閒的古典寧謐意境，也是將中國元素演繹爲西方現代舞面貌的作品。領舞的鄭淑姬是雲門創團成員之一，風采成注目點。

減去票房收入五百萬及多元化企業收益（即是賣錄影帶、紀念品等）二百萬，即是赤字一千九百萬。籌募兩億元作爲基金，便可以有每年二千萬的利息來運營，建立舞團長遠生存及發展的基礎，不必再月月憂心房租和出糧。

籌款計劃之初，兩三天便收到三百多萬的捐款，但都是個人小額捐獻，除了今季由軒尼詩干邑和台灣英文雜誌贊助外，還未有企業的大額支持。商業贊助藝術，港台差不多同時起步，視爲拯救藝術家的出路，但成果如何，還待看民間的意願。雲門的贊助人銜頭，沒有沿用西方的鑽石金銀銅，而是菊竹蘭梅柏松，封贈損獻一千至五十萬台幣的人，這中國風味，卻不知能否吸引華人商家。中國有慈善捐獻的風氣，沒有贊助歌舞劇藝的傳統，雲門以它的名聲、歷史以及網絡，能否成功地找到它的善長仁翁？

《中國時報》的社論，列舉西方例證，說明藝術不能單靠政府，民間的資助極爲重要，呼應了雲門的籌款大計，也收到爲政府向別人的求索擋一些駡的效果。官方對雲門復出的支持倒不小，文建會撥了七百八十萬作培訓經費，又有五百萬的創業貸款，但亦不過夠三幾個月的經營。問雲門會不會成爲一個官方的舞團，林懷民說不，他不展望雲門變成香港舞蹈團的身份，反而像城市當代舞蹈團般，既有官方資助又能保持獨立性的模式，更接近舞團的將來。

將來如何，今日自是無人可知。前十五年的雲門，在台灣文化發展中，擔當過重要的角色。雲門重開，在媒介與文化圈裏外，都是件大事；這事是否在歷史中爲大，卻要待日後評說。林氏常提「歷史感」，例如詮釋《我的鄉愁，我的歌》，或者看見觀衆兩三代同來時的「一條可接續、清晰可尋的歷史之線」，以至觀察台灣今日社會，「汰舊換新的現象，似乎產生不出永遠的藝術家……形成歷史的斷層」。要將雲門舞集置於台灣歷史的脈絡裏，從政治、經濟、文化的層面看，中間自有絲絲縷縷的關係。陪朋友訪問侯孝賢，聽他說及剪接、歷史，想起《悲情城市》、來台北第一天晚上看的楊德昌新作《牯嶺街少年殺人事件》、與及不久前狂飈的小劇場運動等等，感覺到四十年的戒嚴令解除後，曾經掩藏在歷史的暗黑角落的事情，除了有歷史學者的發掘、政治人的各自剪接各取所需，還有藝術創作者的取材和演繹。這些舊日時空的光影，以及眼前社會的風景，不知道在雲門舞集再上路後，會怎樣的在車裏還是窗外出現？

攝影／劉振祥

後話之一

首演的晚上，我拿的是記者票，坐的是從前的君侯廂座，最接近舞台邊的二樓側座。要看衆，甚至二樓正中的總統與高官，是最佳位置台，視野卻不夠三分之二。對雲門或林懷民的了少於此，對台灣文化或社會的所知，更是浮光。沒有踏出台北市區半步，只可以說去過台北，不過台灣。林懷民有他的話，他是個會說話的人；有他的駡，他是個會駡人的人。作爲一個訪客，分辨眞僞對錯，只能記下過目入耳的媒介訊息，衆人的短談，抽取其中的印象，剪接成一篇文章歷史，只是一篇文章。

後話之二

林懷民有一個與的士司機（台灣人不如是稱關的故事：「去年七月返國翌日，一個計程車駕地問起雲門復出日期與暫停理由。我說當時實在他說『我們天天開車滿街跑，也是很累的。』一程不斷的鼓勵我。臨下車，他大聲對我說：『林先油！』」

我也有一個的士故事。第一天抵台北，坐計酒店，經過總統府前大道，兩邊興土木建觀衆台啥事，他說：「國慶巡遊呀！」我漫不經心：「國麼時候？」他動氣了：「甚麼甚麼時候？國慶就慶！」

司機先生自有他駡的理所當然，乘車人卻來沒有國慶，或者說，有兩個國慶的城市。

林氏也有其他的改變。新雲門的許多年青舞者，都林的學生。一九八三年他在國立藝術學院創辦了舞，做了六年系主任，「林老師」三個字，出自舞者的總是恭恭敬敬的。然而，他們說林老師比從前溫和了，排練時也跟從前「幾乎是嚴格得不合情理」的態別。

從前的「暴君」稱號不再，但公衆人物總不欠名堂。《時報》的文章叫他「台灣文化界的龍頭大哥……身說家、編舞家、教育工作者及社會運動領導者身，中間二者自然是毫無疑問，「社會運動領導者」？知道他曾經與舞者上街頭爲環保而舞；而林的小說份要追溯到一九六九年才成立——《蟬》以後，出版本舞蹈文集《說舞》和《擦肩而過》，又譯了彼德・布導演的《摩訶婆羅達》劇本，二十二年後報刊上仍見過去式的「投筆從舞」、「小說家」等等，媒介似乎鍥的要重複塑造、述說一個林氏傳奇。

無論如何，「龍頭大哥」的身份已然得到媒介的確官方出版的《光華》雜誌（香港報攤五元有售印刷精雜誌）十月號封面是林懷民，紫衣赤足獨立舞台上鄉愁，我的歌》的布幕前，造型像極一個「1」字，想起《壹周刊》創刊號封面的許冠文。

轉折間又回到媒介上。報上報導林氏在首演開場前向觀衆問好、溫馨感性的幕後聲，也正延續雲門前十五年時他的公衆形象。談到編舞，他說再建雲門，不是爲出來編舞（雖然首演六隻舞中，五隻是他的作品），而是要「出來作事——舞團是一道橋樑，去outreach」。而舞是他的皮膚，是生活的一部份，要編就編，也不會想風格、美學、計劃等問題。「情感來時就編舞」，也不會區分舞是跳給紐約舞評人還是給台灣鄉下人看。

跳舞以至編舞，也許是感性先行，但當一個藝術總監，編排一個四方注目的復出節目，大概不止一個編舞者的隨心。看首演的內容，有懷舊加社會題材配搭舊歌、有融合中國太極入純舞蹈、有鄉土民藝再現、有純西方現代舞經典、有六四的舞蹈回應、有今日台灣社會面貌……眞正是古今中外喜怒哀樂雅俗高中低檔共冶一爐。每個觀衆總會在其中找到所好。這樣一台節目背後，是否有一番細意經營？想到楊美琦談到廣東現代舞團第一次上京演出時，推出一場爵士芭蕾《都市浪漫》作爲觀衆的現代舞入門，裏邊也有自覺的策略上的考慮。何況，雲門正在開展一個籌募兩億台幣的大計。

雲門五歲時，林懷民說「雲門的歷史，其實是一段貸款還債的長短歌」。那五年，後來延伸成十五年。雲門的暫停、林懷民的累，爲錢奔波該是個主因之一吧。今日雲門的賬如是算：一年的經費要二千七百萬台幣，減去票房收入五百萬及多元化企業收益（即是賣錄影帶、紀念品等）二百萬，即是赤字一千九百萬。籌募兩億元作爲基金，便可以有每年二千萬的利息來運營，建立舞團長遠生存及發展的基礎，不必再月月憂心房租和出糧。

籌款計劃之初，兩三天便收到三百多萬的捐款，但都是個人小額捐獻，除了今季由軒尼詩干邑和台灣英文雜誌贊助外，還未有企業的大額支持。商業贊助藝術，港台差不多同時起步，視爲拯救藝術家的出路，但成果如何，還待看民間的意願。雲門的贊助人銜頭，沒有沿用西方的鑽石金銀銅，而是菊竹蘭梅柏松，封贈損獻一千至五十萬台幣的人，這中國風味，卻不知能否吸引華人商家。中國有慈善捐獻的風氣，沒有贊助歌舞劇藝的傳統，雲門以它的名聲、歷史以及網絡，能否成功地找到它的善長仁翁？

《中國時報》的社論，列舉西方例證，說明藝術不能單靠政府，民間的資助極爲重要，呼應了雲門的籌款大計，也收到爲政府向別人的求索擋一些駕的效果。官方對雲門復出的支持倒不小，文建會撥了七百八十萬作培訓經費，又有五百萬的創業貸款，但亦不過夠三幾個月的經營。問雲門會不會成爲一個官方的舞團，林懷民說不，他不展望雲門變成香港舞蹈團的身份，反而像城市當代舞蹈團般，既有官方資助又能保持獨立性的模式，更接近舞團的將來。

將來如何，今日自是無人可知。前十五年的雲門，在台灣文化發展中，擔當過重要的角色。雲門重開，在媒介與文化圈裏外，都是件大事；這事是否在歷史中爲大，卻要待日後評說。林氏常提「歷史感」，例如詮釋《我的鄉愁，我的歌》，或者看見觀衆兩三代同來時的「一條可接續、清晰可尋的歷史之線」，以至觀察台灣今日社會，「汰舊換新的現象，似乎產生不出永遠的藝術家……形成歷史的斷層」。要將雲門舞集置於台灣歷史的脈絡裏，從政治、經濟、文化的層面看，中間自有絲絲縷縷的關係。陪朋友訪問侯孝賢，聽他說及剪接、歷史，想起《悲情城市》、來台北第一天晚上看的楊德昌新作《牯嶺街少年殺人事件》、與及不久前狂飆的小劇場運動等等，感覺到四十年的戒嚴令解除後，曾經掩藏在歷史的暗黑角落的事情，除了有歷史學者的發掘、政治人的各自剪接各取所需，還有藝術創作者的取材和演繹。這些舊日時空的光影，以及眼前社會的風景，不知道在雲門舞集再上路後，會怎樣的在車裏還是窗外出現？

後話之一

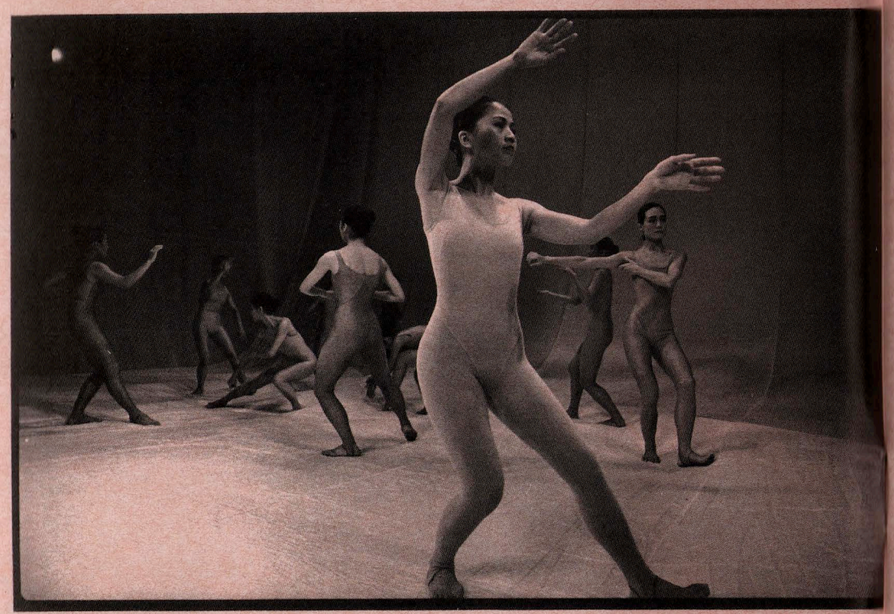
首演的晚上，我拿的是記者票，坐的是從前最尊貴的君侯廂座，最接近舞台邊的二樓側座。要看座上觀衆，甚至二樓正中的總統與高官，是最佳位置；看舞台，視野卻不夠三分之二。對雲門或林懷民的了解，遠少於此，對台灣文化或社會的所知，更是浮光。四天裏沒有踏出台北市區半步，只可以說去過台北，不能說去過台灣。林懷民有他的話，他是個會說話的人；王墨林有他的罵，他是個會罵人的人。作爲一個訪客，我無從分辨眞僞對錯，只能記下過目入耳的媒介訊息，以及與衆人的短談，抽取其中的印象，剪接成一篇文章。不是歷史，只是一篇文章。

後話之二

林懷民有一個與的士司機（台灣人不如是稱呼）有關的故事：「去年七月返國翌日，一個計程車駕駛關心地問起雲門復出日期與暫停理由。我說當時實在很累。他說『我們天天開車滿街跑，也是很累的。』一程路，他不斷的鼓勵我。臨下車，他大聲對我說：『林先生，加油！』」

我也有一個的士故事。第一天抵台北，坐計程車到酒店，經過總統府前大道，兩邊興土木建觀衆台，問是啥事，他說：「國慶巡遊呀！」我漫不經心：「國慶？甚麼時候？」他動氣了：「甚麼甚麼時候？國慶就是國慶！」

司機先生自有他罵的理所當然，乘車人卻來自一個沒有國慶，或者說，有兩個國慶的城市。✖



《流雲》

馬勒第五交響曲的慢版樂章，中國太極的沉緩儒雅，四幅巨大白布幕的輕波慢浪，是天淡雲閒的古典寧謐意境，也是將中國元素演繹爲西方現代舞面貌的作品。領舞的鄭淑姬是雲門創團成員之一，風采成注目點。

攝影／劉振祥

攝影／劉振祥

《今天是公元一九八九年六月八日下午四時……》

六四的舞蹈反應，十分鐘的旋轉。羅曼菲說八九年初次演出時，有許多的母題（motif）交纏，「感到那事件本身大過這個舞蹈」。經過兩年的沈澱，編者舞者對事情的感覺不再一樣，便再構舞蹈，將旋轉變成唯一的母題。羅曼菲也是雲門舊人，現在的團裏年青舞者有不少是她的學生。

中正紀念堂廣場，曾是台灣民衆運動的聚集地。首演的晚上，散場後林懷民出來向露天看直播的觀衆說：感謝大家用身體做文化投票，投了我一票。林說雲門是要給民衆多一個選擇，我問那人們爲甚麼要選雲門，他答：「因爲雲門始終是雲門。」是的，現今的台灣舞壇（以至藝壇），也只有雲門有那樣强大的實力。但若雲門之外，有更多的舞蹈候選人，對文化發展而言，會更好吧。

• 陳德昌

訪問廣東現代舞團團長楊美琦

攝影/陳德昌

從（實驗）班到（現代舞）團

■：陳德昌
□：楊美琦

將現代舞的概念和技巧全面引進中國的先驅者——楊美琦，詳述建立中國第一個現代舞團的前前後後。

■：你是五十年代在北京舞蹈學院主修民間舞的嗎？

□：我是在一九五六年上北京舞蹈學校的，當時還沒有學院，我們那個班就是中國舞表演科民族舞劇班，是七年制的，所以我是六三年畢業的。

■：那麼畢業後，妳在哪兒工作呢？

□：當時畢業生是被派送到全國各地，而且要絕對服從國家的分配。我和其他同學一共四個人就分到廣東去。就這樣，我開始在廣東舞校當民間舞教師。

■：那又是從甚麼時候轉爲廣東舞蹈學校校長呢？

□：我先是當一般民間舞教師，文革以後，一步步做到教研室組長及副主任。大概在八零年以前，北京舞蹈學院開始辦大學以前，邀請了我參加大學民間舞教材的編輯。我就這樣在北京舞蹈學院工作了兩年，在這段時間裏，我跟其他一些老的民間舞教師一起到全國各地再一次作民間舞的整理。回到廣東後，就一面教學，一面做教研室裏的工作。後來，大概是中國政策的改變吧，要在知識份子中培養幹部、入黨、做接班人等。我就作爲一個候選人的被提出來。後來我們的校長因到了退休年齡，我就這樣當了代校長。那時是八五年，半年後轉爲正校長。

■：那時只有民間舞及古典舞課程，在你當了校長後，對學校的舞蹈教材跟基本訓練有沒有甚麼改變？

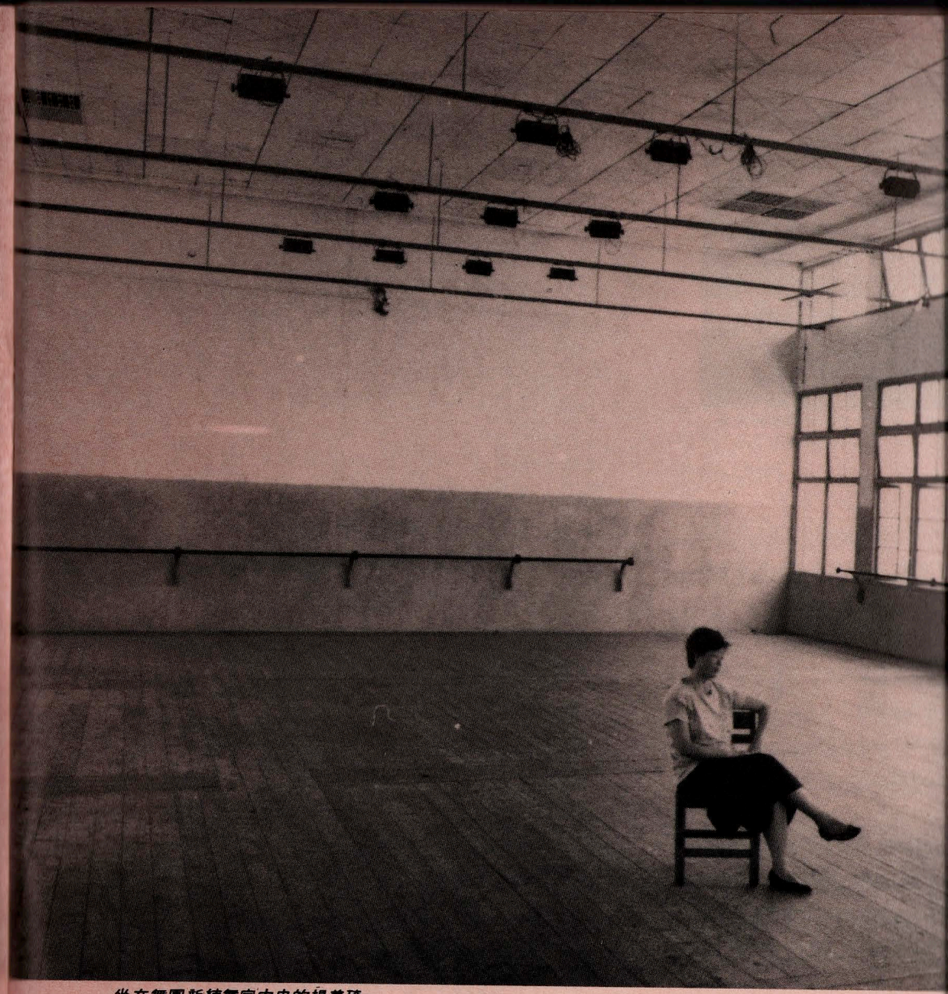
□：我一上任就首先支持了一個由一批年青人搞的試驗班。他們給我提交一個對整個學校教育體制作新嘗試的方案，就是以培養創作人材爲主，這也就是說能夠突破過去我們以模仿及技術訓練爲中心的教學模式。這問題與我本身的想法也有共鳴。我們長期以來都是延續了蘇聯俄羅斯學派的教學方式及辦學模式。這包括中國古典舞的形式，也是根據芭蕾舞的訓練步驟，在中國戲曲裏找尋同類的東西，組成中國古典舞。所以我對中國古典舞始終有很多疑問，作爲一個中國古典文化，我們到底該怎樣來認識中國古典舞？作爲人體的訓練，是不是要有共性，是不是要帶有强烈的風格符號或風格因素？因爲在目前的所謂中國古典舞裏很難有根有據地找尋到一個歷史延續下來作爲民族訓練的東西。這好像只有在戲曲裏可以找到，可是戲曲本身需要大量的道具，所以始終感到它的東西不能適合舞蹈將來用作發揮舞蹈的本質特性。這些問題成爲當時中國教育改革上的一個重要課題。而蘇聯那樣的訓練要花十一年時間及大量淘汰才能將舞蹈員教育成材。究竟他們有沒有考慮到訓練法的科學性？

剛巧在一九八五年，中國舞蹈家協會派了我及幾位舞蹈家到蘇聯訪問，我就帶着很多疑問去了。但到了莫斯科、列寧格勒等大城市的專業團體及舞蹈學校訪問後，發覺他們對固有的訓練模式完全沒有提出疑問，他們的教學方法是非常要求學生的模仿性，從他們這種訓練方法裏，我並沒有尋找到出路，而且深深感到這樣訓練出來的學生，他們的天性會被壓抑，停留在一個規則裏，而且沒有手段，他們的思維活動及勞動程式也只滿足於教綱的要求上。教綱是重要的，可是從教育觀點來說，這只是通過重覆、簡單的訓練方式使學生完成機動上的要求，他們除了得到那幾個技巧外，根本不知甚麼是舞蹈藝術。在藝術裏，人是機器，還是藝術創造人？實際上是給倒置過來的。我們的演員概念也都是等待人家給自己編個作品。另外，整個中國是功能學校比較多，北京舞院也是八零年才成立大專班，高等文化學府不多，對舞蹈的研究也缺乏。

直至八六年，亞洲文化基金會提供了我一個到紐約參加舞蹈節的機會，及在我們要求下，之前先到紐約訪問了二十多天。在那兒，我第一次在西方國家裏看見西方藝術以及作爲它的局部，比方說舞蹈，在這樣一個文化大環境裏的發展，我感到我找到一直尋求的答案。而且通過在那兒看的作品——這不是從審美慣用的角度看，我並不是對所有的現代作品都非常接受——我感覺到它的創作意念，在舞蹈本體上充份的解決而產生的一種舞台表演現象。這可以是沒邊沒形的，沒有任何固有規條、文化背景、時間和空間的束縛。以前我對這些表演是不能接受的，常常問爲甚麼要這樣做，但現在感到爲甚麼他們不能這樣做，藝術爲何不能這樣，爲何必須要在我們固有的概念中存在？有趣的是你不會去管演員的技巧是怎樣，身體的比例是否合乎舞蹈審美的標準，但你卻可感受到作者可以從這樣的角度看事情，以這樣的形式去表達感覺。而在即興課堂中，我發現了他們的老師在啟發人類抽象思維的方法跟對藝術概念的分析都是很科學的。而這些手法是我們一直找不到的。所以在離開舞蹈節前一星期，我便決定引進現代舞對藝術的概念及訓練。但在向國家申請辦現代舞班及向美國舞蹈節主席、亞洲文化基金申請援助等問題上，當然遇上很多困難。

■：這個班已成立了幾年，且將要成團了，在這段時間中有不同流派的老師來授課，在訓練形式上，妳覺得哪一派最適合東方人的身體及思維方式

舞團在九〇年上京演出的《都市浪漫》，由曹誠淵編舞，是一齣用中西流行音樂作背景的現代爵士芭蕾舞。



坐在舞團新練舞室中央的楊美琦。

■：你是五十年代在北京舞蹈學院主修民間舞的嗎？

□：我是在一九五六年上北京舞蹈學校的，當時還沒有學院，我們那個班就是中國舞表演科民族舞劇班，是七年制的，所以我是六三年畢業的。

■：那麼畢業後，妳在哪兒工作呢？

□：當時畢業生是被派送到全國各地，而且要絕對服從國家的分配。我和其他同學一共四個人就分到廣東去。就這樣，我開始在廣東舞校當民間舞教師。

■：那又是從甚麼時候轉爲廣東舞蹈學校校長呢？

□：我先是當一般民間舞教師，文革以後，一步步做到教研室組長及副主任。大概在八零年以前，北京舞蹈學院開始辦大學以前，邀請了我參加大學民間舞教材的編輯。我就這樣在北京舞蹈學院工作了兩年，在這段時間裏，我跟其他一些老的民間舞教師一起到全國各地再一次作民間舞的整理。回到廣東後，就一面教學，一面做教研室裏的工作。後來，大概是中國政策的改變吧，要在知識份子中培養幹部、入黨、做接班人等。我就作爲一個候選人的被提出來。後來我們的校長因到了退休年齡，我就這樣當了代校長。那時是八五年，半年後轉爲正校長。

■：那時只有民間舞及古典舞課程，在你當了校長後，對學校的舞蹈教材跟基本訓練有沒有甚麼改變？

□：我一上任就首先支持了一個由一批年青人搞的試驗班。他們給我提交一個對整個學校教育體制作新嘗試的方案，就是以培養創作人材爲主，這也就是說能夠突破過去我們以模仿及技術訓練爲中心的教學模式。這問題與我本身的想法也有共鳴。我們長期以來都是延續了蘇聯俄羅斯學派的教學方式及辦學模式。這包括中國古典舞的形式，也是根據芭蕾舞的訓練步驟，在中國戲曲裏找尋同類的東西，組成中國古典舞。所以我對中國古典舞始終有很多疑問，作爲一個中國古典文化，我們到底該怎樣來認識中國古典舞？作爲人體的訓練，是不是要有共性，是不是要帶有强烈的風格符號或風格因素？因爲在目前的所謂中國古典舞裏很難有根有據地找尋到一個歷史延續下來作爲民族訓練的東西。這好像只有在戲曲裏可以找到，可是戲曲本身需要大量的道具，所以始終感到它的東西不能適合舞蹈將來用作發揮舞蹈的本質特性。這些問題成爲當時中國教育改革上的一個重要課題。而蘇聯那樣的訓練要花十一年時間及大量淘汰才能將舞蹈員教育成材。究竟他們有沒有考慮到訓練法的科學性？

剛巧在一九八五年，中國舞蹈家協會派了我及幾位舞蹈家到蘇聯訪問，我就帶着很多疑問去了。但到了莫斯科、列寧格勒等大城市的專業團體及舞蹈學校訪問後，發覺他們對固有的訓練模式完全沒有提出疑問，他們的教學方法是非常要求學生的模仿性，從他們這種訓練方法裏，我並沒有尋找到出路，而且深深感到這樣訓練出來的學生，他們的天性會被壓抑，停留在一個規則裏，而且沒有手段，他們的思維活動及勞動程式也只滿足於教綱的要求上。教綱是重要的，可是從教育觀點來說，這只是通過重覆、簡單的訓練方式使學生完成機動上的要求，他們除了得到那幾個技巧外，根本不知甚麼是舞蹈藝術。在藝術裏，人是機器，還是藝術創造人？實際上是給倒置過來的。我們的演員概念也都是等待人家給自己編個作品。另外，整個中國是功能學校比較多，北京舞院也是八零年才成立大專班，高等文化學府不多，對舞蹈的研究也缺乏。

直至八六年，亞洲文化基金會提供了我一個到紐約參加舞蹈節的機會，及在我們要求下，之前先到紐約訪問了二十多天。在那兒，我第一次在西方國家裏看見西方藝術以及作爲它的局部，比方說舞蹈，在這樣一個文化大環境裏的發展，我感到我找到一直尋求的答案。而且通過在那兒看的作品——這不是從審美慣用的角度看，我並不是對所有的現代作品都非常接受——我感覺到它的創作意念，在舞蹈本體上充份的解決而產生的一種舞台表演現象。這可以是沒邊沒形的，沒有任何固有規條、文化背景、時間和空間的束縛。以前我對這些表演是不能接受的，常常問爲甚麼要這樣做，但現在感到爲甚麼他們不能這樣做，藝術爲何不能這樣，爲何必須要在我們固有的概念中存在？有趣的是你不會去管演員的技巧是怎樣，身體的比例是否合乎舞蹈審美的標準，但你卻可感受到作者可以從這樣的角度看事情，以這樣的形式去表達感覺。而在即興課堂中，我發現了他們的老師在啟發人類抽象思維的方法跟對藝術概念的分析都是很科學的。而這些手法是我們一直找不到的。所以在離開舞蹈節前一星期，我便決定引進現代舞對藝術的概念及訓練。但在向國家申請辦現代舞班及向美國舞蹈節主席、亞洲文化基金申請援助等問題上，當然遇上很多困難。

■：這個班已成立了幾年，且將要成團了，在這段時間中有不同流派的老師來授課，在訓練形式上，妳覺得哪一派最適合東方人的身體及思維方式呢？

□：一直以來，我們的訓練都是比較强調肌肉的收縮能力及力量的延續性，是一種比較死板的力量。我覺得李蒙（Limón）的訓練比較講究鬆弛，注重慣性，使人體的運動感比較流暢，重心調動的幅度比較大，這樣的訓練方法對於改變我們固有的方法是有較大價值的。這觀點跟美國舞蹈節主席一致，所以他挑選來的老師多是這個流派的。

至於瑪莎・葛藍姆（Martha Graham）的技巧，我覺得特徵及符號性太强烈，但另一方面我覺得我們以前的訓練缺少了重量感和內外結合的能力，而葛藍姆的技巧是可以加强力量感和與地面的關係，還有是內心的驅動力等，所以我覺得到現在應該是學習葛藍姆的時候了。

但是，從訓練要求方面來說，我們完全不跟隨某一學派，任何有助改善我們身體機能的都歡迎。

訪問廣東現代舞團團長楊美琦

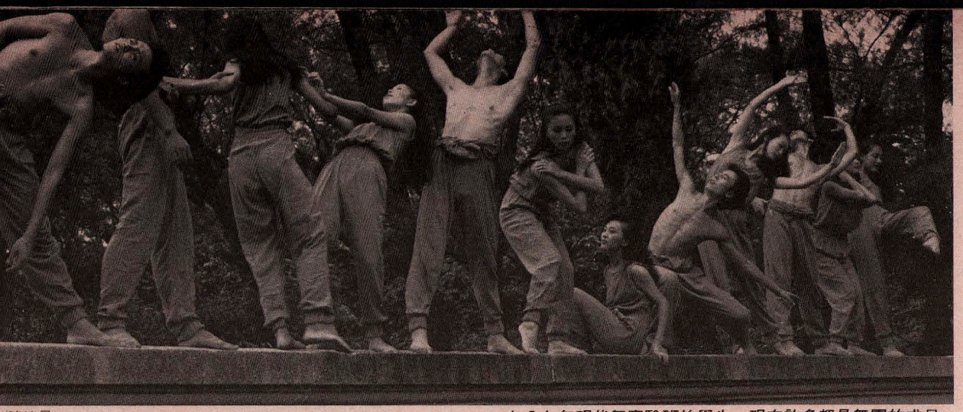
攝影/陳德昌

坐在舞團新練舞室中央的楊美琦。

廣東現代舞團

1959年		廣東舞蹈學校創辦，爲全國開的三所專業舞蹈學校之一。以爲主。
1987年		取得美國舞蹈節、美國亞洲文會合作增設現代舞試驗班，爲國第一個現代舞團作準備。
1990年	7月	組成廣東舞蹈學校現代舞實習，應邀前往香港參加一九九〇蹈學院舞蹈節。
		首次在中國公演（廣州友誼劇
1990年	8月	首次在北京演出（民族宮劇場
1990年	11月	團員秦立明、喬揚在巴黎獲第際現代舞比賽雙人舞一等大獎
1991年		香港CCDC的曹誠淵應邀出任首任藝術總監。
	7月	參加美國舞蹈節演出。（迄今舞員九男九女）

舞團在九〇年上京演出的《都市浪漫》，由曹誠淵編舞，是一齣用中西流行音樂作背景的現代爵士芭蕾舞。



/陳德昌

一九八九年現代舞實驗班的學生，現在許多都是舞團的成員。

■：回看中國，由吳曉邦開始創作現代舞，但因當時的社會環境，沒有留下很多作品，到了八十年代的開放改革後，中間也出現了一些現代舞作品，比方說華超的《希望》及胡家祿在上海時期的作品等，但事實上，大多只是借用西方現代舞的手法混進了傳統中國的訓練及審美觀感上。但這現代舞班一開始便强調要把現代舞的概念及技巧完整的吸收過來，是不是妳覺得這樣的發展才適合呢？

□：這是確定的。本來在中國，現代舞的概念沒有鮮明的存在，改革開放後，有些作品是混進了現代舞手法，但本身的結構沒有改變。我們要搞的是現代藝術，是中國現代舞，而他們是搞現代的中國舞，這個概念要非常清楚。

■：這幾年間，你們班先後到過很多地方表演，在中國，能到北京公開演出是有特定意義的，是不是希望得到更多認同？

□：在中國，北京是作爲文化最權威的地方，我們必須到北京演出，得到一個訊息來決定將來怎樣走。

演出時，雖然佈景掉了下來，燈泡也燒了，但大家看得很感動，一些北京舞院的年青教師及年青人看時都哭了，舞者謝幕時也全哭起來。

在招待會上，大家都表示十分關心及支持，雖然意見不一，但都說是帶出了新的訊息，說要好好愛護新苗。

■：那你們在香港演出期間，分別看到台灣及香港的現代舞作品，你認爲這三個地方的舞各有甚麼特點？而在香港及台灣成長的藝術家常遇到尋根的問題，那你們作爲一個中國本土的現代舞團，優點又在那裏呢？

□：首先，我們不能代表中國，只能代表這個團體，將來在中國一定出現第二、第三個團體，有不同的主持人及風格。

我們從一無所有發展到現在只有四年時間，我們對中國社會和古代文化的認識也很淺薄，在反映中國深層文化及歷史上，我們還沒有這功力，我們只是在生活體驗上加上自己的感覺去創作。所以現時的作品是較幼稚的。

台灣的林懷民本身有深厚的中國文化根基，而技巧上用了很多葛藍姆的深沉表現力及平劇身段語言，這反映了中國文化在他身上孕育的結果，但台灣舞蹈界似乎顯得太倚賴他了。

我認爲香港比台灣能與西方社會有更多接觸，所以它在現代藝術的發展上是較快的，這與它的多渠道溝通，與世界各地文化交流，受各地文化的影響，及邀請各地的藝術家來進行創作、演出很有關係。在這樣的一個地理、政治環境下，它的發展顯然更加的多樣化及多色彩。

■：你們剛到過美國演出，到了可算是現代舞殿堂的地方演出，對演員們的思想起了甚麼影響？

□：因這次到美國的時間比較短，而我們也只看了些一般團體或是學生的習作。我個人覺得我們的學生不太喜歡其中一些太自我沉醉及自我宣洩而沒有調動舞蹈手法的作品。可能他們跟我們不同，在中國社會裏我們有一種社會的責任，對時代的要求，而不是個人的宣洩。此外，我們擁有的歷史就是我們文化的倉庫，使我們產生創作靈感，但美國舞者對自己的文化不知從何時起追索，他們的態度也跟我們不一樣了。就像爲了表現前衞而把衣服脫光了，但脫了後又怎麼樣，可能手段已到了末路。我們已對現代藝術有點認識，所以不需要這樣的衝擊，而是追求從藝術到創作一些更能打動觀衆的作品，使它更深刻、更有感染力。

我們第一場演的是曹誠淵編的《都市浪漫》，它可算是現代舞的開路先鋒，因它是爵士芭蕾，但又融會了現代舞的創作手法，既有娛樂性，又是一個較高文化層次的作品，即使一般不認識現代舞的觀衆也會感到有趣而接受。

■：現在你們的班已轉爲現代舞團了，但面對着演員的老化和流失問題，你們會如何應付，會否再開新的實驗班？

□：繼續辦現代舞班的問題，我們有很多問題要解決，因在老師方面，我們是沒有主動性的，老師都是由美國派來，我們不知是否每個都合適。

更重要是教育是需要很完整的結構，辦大學要有必修的課程，要合國家規定，而且從行政上的安排來說，我們還沒有條件。

爲了解決問題，第一是從中班挑一些學生到舞團邊學邊做，以得到專業訓練，第二是在中國舞畢業班課程中加入現代舞課，然後從畢業生中選出成績好的加入舞團吧。 ✖

攝影/陳德昌

• 林萬儀

水蔭路外還有路

廣東四個現代舞人跳、不

動身前看了一張相辦，方格內
員的正臉、七分臉和四分臉，還
「在一次廣東現代舞團參與美
一名女子企圖偷去裱貼於劇院門前
就擒，指頭還緊捏着照片說：『實在
這股傻勁教人不忍押她往警察局去
片突然不翼而飛……」陳德昌莞爾
的。

由下榻的酒店跳上計程車，
休。相中人走出平面的框框舞、動
模樣？車停在水蔭路口，走過一段
廣東舞蹈學校。

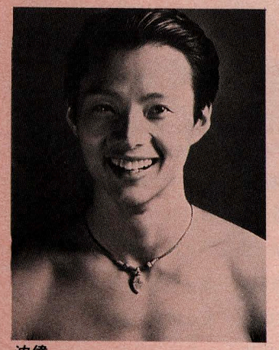
× ×

在楊校長那邊耗了兩個六十分
忙走向沈偉家。迎門是一張光着上
有兩樣，下面穿條貼身的佐丹奴，
我的視線帶到倚在牆邊的畫上。

我問：「是你的作品吧，什麼時

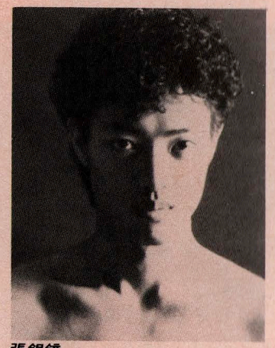
沈偉從書架取下一部相册，邊
南藝術學院湘劇科畢業後就進了
多。入團的第二年開始跟朋友學
來，眼前的沈偉塗上武生臉頁有點

北京中央美院考了兩趟，得過
化科沒有過關而考不上。八八年參
賽得了頭獎，評委裏一個（廣東）
的說他去考可能會考上，當時沈偉



沈偉

顧文豪



張銀鐘

學生，現在許多都是舞團的成員。

是作爲文化最權威的地方，我們必，得到一個訊息來決定將來怎樣

布景掉了下來，燈泡也燒了，但大，一些北京舞院的年青教師及年青，舞者謝幕時也全哭起來。

大家都表示十分關心及支持，雖然都說是帶出了新的訊息，說要好好

演出期間，分別看到台灣及香港的你認爲這三個地方的舞各有甚麼特及台灣成長的藝術家常遇到尋根的作爲一個中國本土的現代舞團，優？

能代表中國，只能代表這個團體，定出現第二、第三個團體，有不同各。

有發展到現在只有四年時間，我們古代文化的認識也很淺薄，在反映及歷史上，我們還沒有這功力，我體驗上加上自己的感覺去創作。所是較幼稚的。

本身有深厚的中國文化根基，而技爲藍姆的深沉表現力及平劇身段語中國文化在他身上孕育的結果，但乎顯得太倚賴他了。

台灣能與西方社會有更多接觸，所術的發展上是較快的，這與它的多世界各地文化交流，受各地文化的各地的藝術家來進行創作、演出很樣的一個地理、政治環境下，它的的多樣化及多色彩。

國演出，到了可算是現代舞殿堂的地方演出，對演員們的思想起了甚麼影響？

□：因這次到美國的時間比較短，而我們也只看了些一般團體或是學生的習作。我個人覺得我們的學生不太喜歡其中一些太自我沉醉及自我宣洩而沒有調動舞蹈手法的作品。可能他們跟我們不同，在中國社會裏我們有一種社會的責任，對時代的要求，而不是個人的宣洩。此外，我們擁有的歷史就是我們文化的倉庫，使我們產生創作靈感，但美國舞者對自己的文化不知從何時起追索，他們的態度也跟我們不一樣了。就像爲了表現前衛而把衣服脫光了，但脫了後又怎麼樣，可能手段已到了末路。我們已對現代藝術有點認識，所以不需要這樣的衝擊，而是追求從藝術到創作一些更能打動觀衆的作品，使它更深刻、更有感染力。

我們第一場演的是曹誠淵編的《都市浪漫》，它可算是現代舞的開路先鋒，因它是爵士芭蕾，但又融會了現代舞的創作手法，既有娛樂性，又是一個較高文化層次的作品，即使一般不認識現代舞的觀衆也會感到有趣而接受。

■：現在你們的班已轉爲現代舞團了，但面對着演員的老化和流失問題，你們會如何應付，會否再開新的實驗班？

□：繼續辦現代舞班的問題，我們有很多問題要解決，因在老師方面，我們是沒有主動性的，老師都是由美國派來，我們不知是否每個都合適。

更重要是教育是需要很完整的結構，辦大學要有必修的課程，要合國家規定，而且從行政上的安排來說，我們還沒有條件。

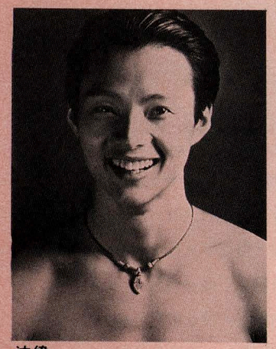
爲了解決問題，第一是從中班挑一些學生到舞團邊學邊做，以得到專業訓練，第二是在中國舞畢業班課程中加入現代舞課，然後從畢業生中選出成績好的加入舞團吧。 ✖

水蔭路外還有路

廣東四個現代舞人跳、不跳舞的日子

攝影/陳德昌

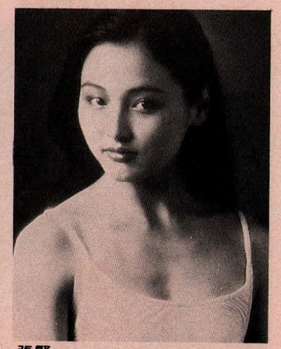
• 林萬儀



沈偉

顧文豪

張銀鐘



張賢

動身前看了一張相辦，方格內塡滿廣東現代舞團團員的正臉、七分臉和四分臉，還聽到這麼一個故事——

「在一次廣東現代舞團參與美國舞蹈節的表演上，一名女子企圖偷去裱貼於劇院門前的團員照，女子當場就擒，指頭還緊揑着照片說：『實在太美了！』大概就是這股傻勁教人不忍押她往警察局去，豈料再過一晚，相片突然不翼而飛……」陳德昌莞爾道來。相，是他拍的。

由下榻的酒店跳上計程車，故事還在心裏縈繞不休。相中人走出平面的框框舞、動、談、笑，會是怎個模樣？車停在水蔭路口，走過一段人車同途的路便到達廣東舞蹈學校。

× × ×

在楊校長那邊耗了兩個六十分錄音帶，換過新帶連忙走向沈偉家。迎門是一張光着上身的笑臉，跟照片沒有兩樣，下面穿條貼身的佐丹奴，隨便向地上一坐，把我的視線帶到倚在牆邊的畫上。

我問：「是你的作品吧，什麼時候開始畫畫？」

沈偉從書架取下一部相册，邊翻邊說：「八四年湖南藝術學院湘劇科畢業後就進了團，在團裏獃了四年多。入團的第二年開始跟朋友學畫。」他把相册遞過來，眼前的沈偉塗上武生臉眞有點氣派。

北京中央美院考了兩趟，得過全國第二名，只因文化科沒有過關而考不上。八八年參加湖南省一個舞蹈比賽得了頭獎，評委裏一個（廣東）省（廣州）市歌舞團的說他去考可能會考上，當時沈偉就想去廣州多見識，正好給他考上了，在歌舞團裏獃了半年覺得沒意思，就進了現代舞班。

沈偉一隻手還在翻相册，對武生臉似乎繾綣不休。好歹也演過幾年戲，就是覺得自己在戲劇方面發展會有限制。

「他們要我唱什麼，我就唱什麼，感覺很被動，而且要打來打去，累死啦！」

「跳舞不累嗎？」

「跳舞可累的不一樣嘛。演戲要翻，你老了人家就不會讓你演。現代舞年紀大一點還可以跳，又可以搞創作，我本身畫畫的，就是想搞些創作。」

相册終於翻完了，沈偉換過一部菲臘．波耳斯坦（Philip Pearlstein）捧在手裏，說是他最欣賞的畫家之一，我再次打量牆邊的畫，談到畫畫跟跳現代舞的關係。

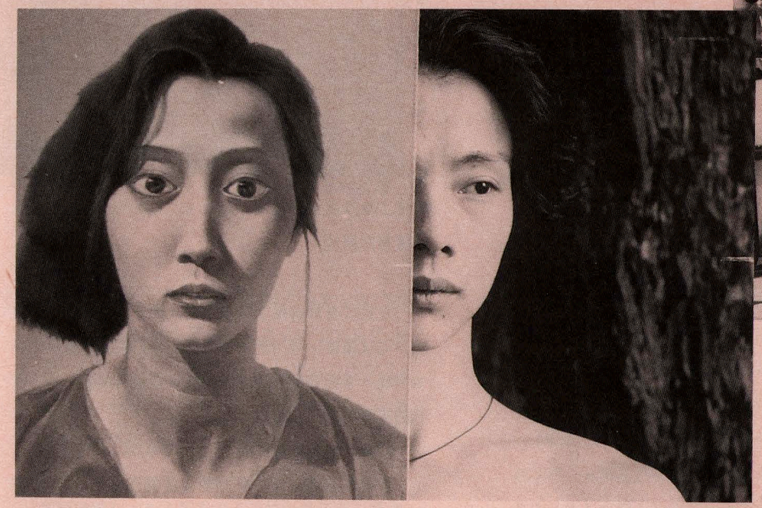
「畫和現代舞是很通的，都可以表達我想說的感覺，都是我喜歡幹的。畫畫使我知道什麼動作會構成什麼形態、會有什麼力量、會帶出什麼美的感覺，都是審美的東西嘛。」

「什麼是現代舞的美？」

他那刻的支吾使我立時懊悔問出這樣的問題，才廿三歲，叫他怎由分說！一陣解困的笑聲以後一陣沉默，他開口了：「每個人眼裏的美都不一樣，我是現代人，我喜歡現代的東西，感興趣的才會覺得美，古典舞也漂亮，但我需要現代舞來提昇自己。」

× × ×

沈偉始終沒考上北京中央美術學院，但他還記得老師說過，能進來當然是好，如果進不來的話也別放棄畫畫。這幅畫是沈偉來了廣州以後才畫的。



九十分錄音帶咔嚓的自動反身，是時候離開了。走在路上，迎面一男一女有點臉熟，掛着笑容走過來，見身旁的陳德昌也咧開了嘴，就想到清早看過的相辦裏有他倆的臉孔。

顧文豪推說房子亂，向同行的張銀鐘要了鑰匙便招呼我們坐到沙發上。玫紅的翼袖短裙映襯一身雪膚，活脫是個上海姑娘。她告訴我：

「上海舞蹈學院剛畢業就進團，在團裏大概半年多一點，覺得很無聊，看過一些現代舞的錄像，就想着來試。」

「在這邊還可以嗎？」

「比在上海開心得多，而且挺充實。」

來了兩年，跟過廣東現代舞團去美國演出，廣州的戶口册裏卻沒有顧文豪的名字。政府堅持舞蹈員是國家培養的，要把上海的戶口轉過來，就得賠錢。

錢還沒有賠，雖然每晚都去歌廳伴舞，掙來的錢只可讓生活過得好一點而已。團裏好些舞員都在晚上撈外快，廣州人說是「炒更」（大概打更跟時間有關吧，闖點時間出來炒它一炒，一寸光陰便一寸金了）。顧文豪的「更」算是「炒」得最熱。

「來了這裏半年多一點就去歌廳跳舞。」

「一星期去多少個晚上？」

「每個晚上都去。白天很累，晚上還是要去。」

「那麼累，還要跳嗎？」

「沒辦法，當舞員的工資很少，如果不跳就沒有錢了。不過我也挺喜歡這個工作，因爲我可以跳得很好。」

垂低頭說完個「好」字，顯得有點靦覥的笑着。都是清湯半遮臉，當天晚上我在「卜通100」的舞台上看她隨着爵士節拍甩動一頭短髮的勁度，跟倚坐沙發髮鬢掩腮的羞媚完全是兩樣。

顧文豪伴跳的爵士舞，類似「紅館」那些演唱會上常見的，但香港一般伴舞員就是沒有那種剛勁、利落。她並無刻意用上現代舞的訓練，卻不經意露了半點功夫。她說：

「差不多半年以後，才開始在意識上感受到現代舞，以前總是覺得太抽象，好像看不進去的，現在好多了，反正可以跟得上。」她瞪着眼睛又說：「有時候自己都想編一個作品表現自己的情緒。」我望着她，發覺她的焦點卻在無限遠。

× × ×

門外走進一個男的，我們的焦點終於走在一起，是張銀鐘。在我慣性地換錄音帶的當兒，顧文豪爲我們倒過冰水就走了。

他選了唱機旁邊的位置，很賣力地翻弄架上的唱帶。磁帶轉出王傑的歌，蒼涼中可露了半點英氣，原來是張銀鐘唱的，他還年輕，難免按捺不住！

他說話很快，一口氣可以吐出很多字來。「我從前住在餐廳外面一層樓，隔壁是個專門搞錄音工作的，我經常在房間裏唱歌，他過來問我是誰唱的，我說當然是我啦！就這樣找了我去試音。以前沒有訓練過，去了一次，他就叫我錄音去了，很有意思。以前唱的都是人家的歌，現在想把自己的感覺寫出來。香港的我比較喜歡王傑、林子祥和張學友，國內的就喜歡張鎬哲，他比王傑還要滄桑。我出過很多帶子，整盒都是自己唱的出過三個，跟人家一起合作的又有幾個，但都不大好。」

張銀鐘是雲南人，上面兩個姐姐，下面一個弟弟，算是家裏的大男孩，是個有份量的位置，按少數民族的傳統，日後要承擔家庭的責任，但他十二歲就去了北京，在中央美術學院五年學民族舞，畢業後在中央民族歌舞團工作了兩年。

「在北京一直生活得很苦，我們中專生只得幾十塊錢工資，根本不夠生活，我想好好的跳，就是沒辦法跳下去，而且，專業上我是跳民族舞的，兩年內已把團裏三十多個節目都跳完了，後來覺得跳民族舞還差了一點點什麼東西。」

在張鎬哲的歌聲襯托下，他又滔滔不絕的講了一串話。

他跟沈偉、顧文豪一樣不滿現狀，才離開本來的舞團去尋找新領域。既不知道甚麼是現代舞，也不了解廣州的情況，張銀鐘卻堅決要來。中央民族歌舞團起初不肯放人，廣東現代舞班亦不讓他來，他就多考一次，還强烈要求校方，才可以上現代舞班。

陳德昌的相機對準了他，我們都停了下來，見他着意換了幾個姿勢，總是不大自然，還是繼續聊下去。

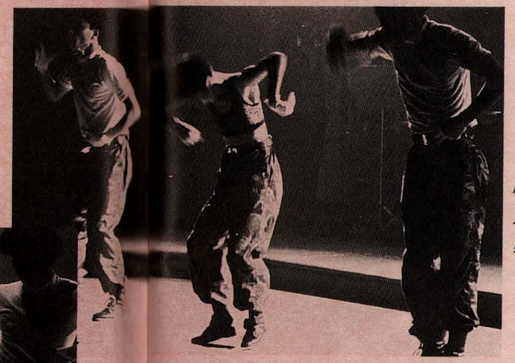
我問：「對現代舞有什麼看法？」

「從民族舞一個固有的形式一下子裏邊來，覺得有點痛苦。民族舞都現一個民族的風土人情，現代舞的情我最大的困難是意識上接受不過來以，我的身體素質反應挺快，不管我能夠把它做出來。半年過後，自己好點，但是好像還有一些東西不明朗，研究就是。」

始終是他說的份兒多。也眞簡單友發高燒，今天是不能來了，我們拿的錄音帶和菲林離開廣東舞校宿舍區

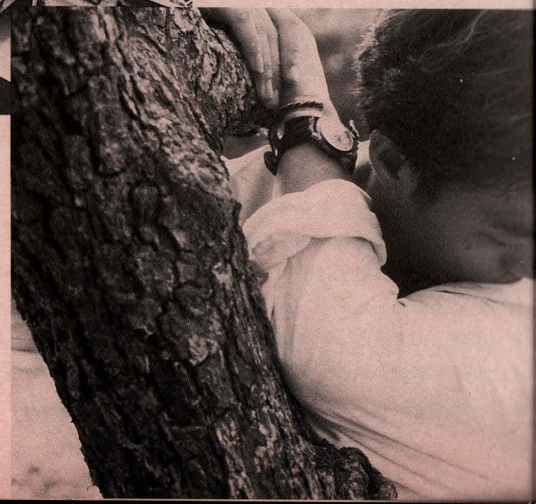
× ×

耳筒傳來張賢的聲音，才發覺彼中山紀念堂看《羅密歐與茱麗葉》，排，一道淺藍色牛仔褲包着黑色襯衣看得舒服。

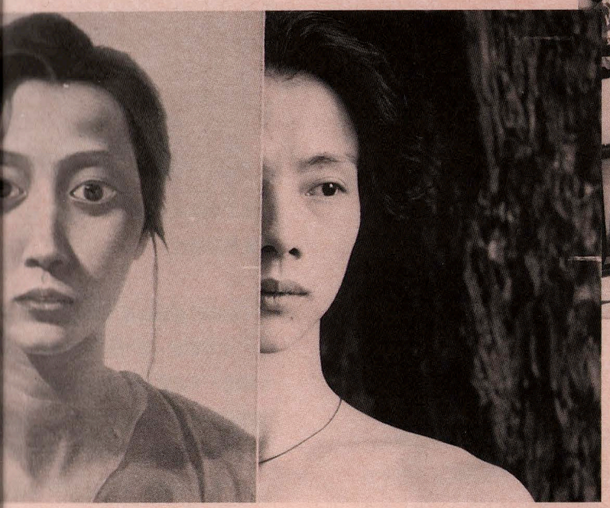


顧文豪每晚九點半至十二點都留在歌廳裏，星期六和星期日也不能免役。累是累了，但白天接受過正規訓練，晚上跳爵士舞反而令她感到放鬆，況且觀衆反應相當好，這個《三人舞》就贏了不少掌聲。

是個小康之家的樣樣，冰箱和洗衣機還沒入鏡哩！都是張銀鐘晚上唱歌掙來的，怪不得大家都熱哄哄的「炒更」去了。



京中央美術學院，但他還記得老師說過，能進來不來的話也別放棄畫畫。這幅畫是沈偉來了廣州



舞員的工資很少，如果不跳就沒有錢喜歡這個工作，因爲我可以跳得很

「好」字，顯得有點靦覥的笑着。都是晚上我在「卜通100」的舞台上看她隨頭短髮的勁度，跟倚坐沙發髮鬢掩腮。

爵士舞，類似「紅館」那些演唱會上常件舞員就是沒有那種剛勁、利落。她舞的訓練，卻不經意露了半點功夫。

以後，才開始在意識上感受到現代太抽象，好像看不進去的，現在好多上。」她瞪着眼睛又說：「有時候自己現自己的情緒。」我望着她，發覺她。

× ×

男的，我們的焦點終於走在一起，是地換錄音帶的當兒，顧文豪爲我們倒

旁邊的位置，很賣力地翻弄架上的唱的歌，蒼涼中可露了半點英氣，原來也還年輕，難免按捺不住！

一口氣可以吐出很多字來。「我從前

住在餐廳外面一層樓，隔壁是個專門搞錄音工作的，我經常在房間裏唱歌，他過來問我是誰唱的，我說當然是我啦！就這樣找了我去試音。以前沒有訓練過，去了一次，他就叫我錄音去了，很有意思。以前唱的都是人家的歌，現在想把自己的感覺寫出來。香港的我比較喜歡王傑、林子祥和張學友，國內的就喜歡張鎬哲，他比王傑還要滄桑。我出過很多帶子，整盒都是自己唱的出過三個，跟人家一起合作的又有幾個，但都不大好。」

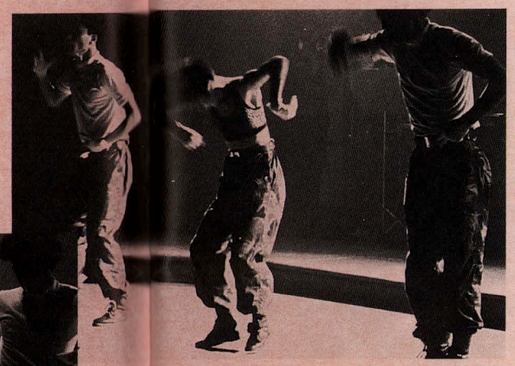
張銀鐘是雲南人，上面兩個姐姐，下面一個弟弟，算是家裏的大男孩，是個有份量的位置，按少數民族的傳統，日後要承擔家庭的責任，但他十二歲就去了北京，在中央美術學院五年學民族舞，畢業後在中央民族歌舞團工作了兩年。

「在北京一直生活得很苦，我們中專生只得幾十塊錢工資，根本不夠生活，我想好好的跳，就是沒辦法跳下去，而且，專業上我是跳民族舞的，兩年內已把團裏三十多個節目都跳完了，後來覺得跳民族舞還差了一點點什麼東西。」

在張鎬哲的歌聲襯托下，他又滔滔不絕的講了一串話。

他跟沈偉、顧文豪一樣不滿現狀，才離開本來的舞團去尋找新領域。既不知道甚麼是現代舞，也不了解廣州的情況，張銀鐘卻堅決要來。中央民族歌舞團起初不肯放人，廣東現代舞班亦不讓他來，他就多考一次，還强烈要求校方，才可以上現代舞班。

陳德昌的相機對準了他，我們都停了下來，見他着意換了幾個姿勢，總是不大自然，還是繼續聊下去。



顧文豪每晚九點半至十二點都留在歌廳裏，星期六和星期日也不能免役。累是累了，但白天接受過正規訓練，晚上跳爵士舞反而令她感到放鬆，況且觀衆反應相當好，這個《三人舞》就贏了不少掌聲。

是個小康之家的模樣，冰箱和洗衣機還沒入鏡哩！都是張銀鐘晚上唱歌掙來的，怪不得大家都熱哄哄的「炒更」去了。

我問：「對現代舞有什麼看法？」

「從民族舞一個固有的形式一下子跳到現代舞的圈子裏邊來，覺得有點痛苦。民族舞都有一個概念，是表現一個民族的風土人情，現代舞的情緒就太多樣化了。我最大的困難是意識上接受不過來，身體訓練倒還可以，我的身體素質反應挺快，不管我做得像不像，我都能夠把它做出來。半年過後，自己好像能夠投入進去一點，但是好像還有一些東西不明朗，反正我覺得要多些研究就是。」

始終是他說的份兒多。也眞箇累了，反正張賢的男友發高燒，今天是不能來了，我們捧着滿有聲音、影像的錄音帶和菲林離開廣東舞校宿舍區。

× × ×

耳筒傳來張賢的聲音，才發覺彼此相隔那麼遠。在中山紀念堂看《羅密歐與茱麗葉》，她還是坐在我的後排，一道淺藍色牛仔褲包着黑色襯衣，不施脂粉倒令人看得舒服。

現代舞班剛成立的時候，張賢就來了。她過去學古典舞的，學院班畢業後就進了西安歌舞團，也是覺得獃在那裏學不到更多東西，於是試着來廣州跳現代舞。她淡淡的說：

「學了現代舞以後覺得自己解放了。古典舞的訓練要求演員比較細緻，這一點對現代舞者也是很重要的；不過古典舞都有一個模式，沒有其他變化；現代舞就可以容許很多發揮和創作。」

去年參加「美在羊城廣告新星模特兒大賽」得了個一等獎，之後拍過一些廣告。

「當模特兒只是去嘗試其他工作吧，總覺得模特兒是一種固定的表現方式，好像不用多花心思。我現在沒有其他很多想法，就只是喜歡跳舞。」她依然淡淡的說。

像她穿戴得一樣簡單的三言兩語，就交代了她心裏的意思。透過磁帶滾出來的聲音還是叫人聽得舒服。

可錄音帶完了，我也該停下來。 ✖

張賢家在西安，來廣州前朋友都說這個地方很亂很複雜，但她想那裏都有這種情況。

文化/政策/對策

史文鴻

直選之後看文化界的作爲

「文化」在香港社會是個光怪陸離的現象，有花數千萬經費的歌劇節目如《阿依達》，但卻根本不考慮是否有足夠的文化條件——如合唱團、樂團、演員及舞蹈員，當然也要有高水平的觀衆，不是只爲趁文化熱鬧或展現珠寶皮裘而來。香港也有大型「文化中心」的設備，但本地藝術得益甚少，往往望門興嘆。而本地演藝團體，不少捱着苦日子；電影市道，只是商業寡頭控制。這處境使人感覺到香港政府在文化政策上，是利用文化藝術交流，來做國際形象宣傳及推動社會文化的外飾粉粧，多於眞爲推動本土及中國文化的發展；而中產階級在香港，明顯地是享受着政府大派免費晚餐；社會大衆，特別是低下層及年輕的一代，只能在電視及文化「自由市場」付出高代價來看娛樂。

面對香港政府的畸型文化政策，文化界要用種種方式來對抗，要爭取更多資源、更合理的分佈、及更多本地文化團體和活動的機會，是理所當然的。但在整體策略上，就要有很多的考慮。

就九七直選的部署來看，香港文化界的聲音和力量，並不見得龐大和有力。事實上，在選舉的激烈過程中，候選人會花更多的時間去爭取更多的傳媒曝光率，及在自己的選區出席更多的論壇，以拉更多的票；文化政策的要求，不會是分區選舉的議員首選的關懷，也往往不是選民首要的關懷，這是自然的事。從這個角度來看，若撇開「進念」屬下的文化政策研究小組的問卷來說（那是個極複雜的問題），單看回收率之低及答案之籠統，我們就可見到在競選中，文化界要做游說及發動的工作，效果不會很好。換句話說，若單就短線選舉機制上，文化界要產生大的影響力或成爲大的壓力團體，收效會微乎其微。事實上，文化界在這方面的組織未見龐大，目標也不明確，而不同的目標，應以不同的方法來實現。個人的印象，文化界像有以下的目標：

(1)要爭取間選中有文化界的功能組別的議席。

(2)要爭取更多的議員來支持更合理的文化政策。

(3)要透過問卷找出誰是更支持香港有更合理的文化政策、及對文化政策有認識和關懷的議員，使他們能透過選舉入局。

(4)當然在發動過程中，可組織文化界及喚醒市民對本地文化發展的關注。

(5)當然最終的目的，是要使未來的日子，香港可以有更合理和貫徹的文化政策。

若我們細心分析，不難理解到，在選舉之前的社會發動，其實是一個極小的環節，透過它只能完成(3)的目標。而事實上，發動的團體也沒有充份解釋如何作答才是最支持一個合理文化政策的反映，及甚麼人更正面、更值得支持，一切都太隱晦一點了。

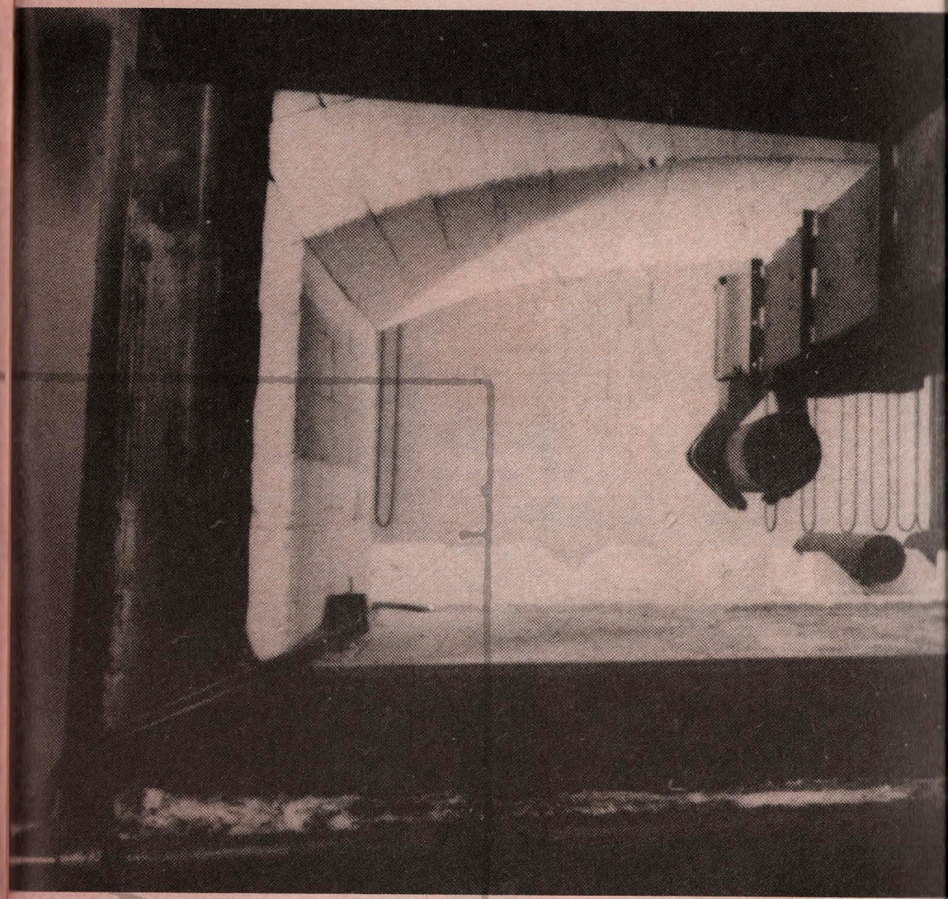
針對(1)來說，九一直選沒有文化演藝界的議席，是失敗了，但未來九五選舉，出現大選舉團、間選及直選多種模式，文化演藝界如何部署，以爭取有更大的聲音和參予的力量，如今就應該開始，越早起步爭取輿論的支持，就有更大的成功成數。

針對(2)來說，其實是游說的功夫。新任議員中，也有如文世昌多年以來有關心香港文化問題的，但有更多是對文化政策和問題一竅不通，如何使他們關心及支持一個更合理的文化政策發展，是個重要的課題。在這方面，更具針對性的問卷、交流、論壇及請願等活動，都是溝通和游說的好方法，而議員的反應好不好，也可以有更長的時間來檢討和釐定，不單成爲市民及民間團體監察議員的表現形式，也爲未來選舉鋪上更清晰的路。

當然，這一個游說的過程是極爲複雜的，要使議員認識和關注到個別政府的文化政策已經不容易，要他們主動去評價政府某些文化措施會更困難，文化演藝界在這方面不能不依賴一些客觀研究的數據和成果，以說服議員要如何批評某些不合理的文化政策或措施，及如何找到更好的解決方法，這方面資料搜集的工作，不能單靠議員的下屬去完成；目前進念的文化政策研究組就應考慮到資料搜集的重要性。在西方民主社會，民間團體游說議員，也往往採取這種方式，以資料數據來爭取議員在某方面支持或批評政府某些政策。當然，香港立法局議員目前的影響力並不大至可以更改法律或政策，但最少他們可以對政府部門施加壓力及影響，也爲九七之後立法會更具權力的運作模式鋪路。事實上，大選前(3)目標就說明了有一些議員對文化政策的支持是較大的，可以算是替政治游說工作找到了一點端倪。

其實無論是(1)、(2)、(3)那一項，都需要文化演藝界有組織及有羣衆基礎，才能付諸實現。大選前的發動工作雖然不能說沒有效果，但實質影響力是不容高估的。而大選塵埃落定，更使各演藝團體鬆一口氣，各自回到自己原來繁忙的工作崗位了。不過，要使政治參與、游說和發動成功，文化演藝界不能單靠一些野貓式的行動，純粹見招拆招。相反，更鞏固的組織，定出更明顯的爭取目標和政策藍圖，都是刻不容緩的事實。目前文化演藝界給人的印象，是組織鬆散和目標不明確、批評有餘而了解不足，文化演藝界的確要討論和釐定清楚，需要一個甚麼樣的文化政策和目標，及眼前要實現的又是甚麼目標和反對政府些甚麼政策和目標；長遠來說又要香港有一個甚麼樣的文化體制和建制組織的佈局。當然也還要說服議員、市民和政府有關當局，爲甚麼文化演藝界的理解和要求是正確的。這也正正是文化演藝界要承擔的教育和改革的工作。當然，這種任重道遠的要求，並不是一下子可以完成的，特別在目前香港政府惡劣的文化政策下，不少文化演藝團體都要首先爲自己的生存而掙扎，根本不容易再兼顧太多政策上的事務，但這種惡性循環不能不打破，否則更壞的政策，會帶來更壞的影響。

最後要說明的，是文化演藝界應懷著一份樂觀的心情去看待文化政策和資源調配的問題，十年以來，香港政府的確在文化方面，投資比以前多了很多。當然比例失調、重外輕內、重量輕質、重富輕貧，是種種目前流弊的主因，而這一切不單只歸咎政府有關當局的因循敷衍的做法，也更應歸咎於政府保守的社會意識，只重主流的藝術，打擊及壓抑邊緣及前衛的方向，較接受既有模式的興建制更多妥協的團體，而排斥更要求獨立自主、自由創作及反傳統的新興力量。這種手法也當然做成文化演藝界的內部分化，影響至壞。要解決這個問題，文化演藝界也要更團結一致，既得利益不是可長久把持的，也並不是沒有代價的，面對九七的社會轉化，堅持一國兩制，也要更堅持文藝創作和活動的自由自主，這是一個政治的課題，也更要政治認識、參予、游說和發動來爭取實現的。✖



策/對策

史文鴻

直選之後看文化界的作爲

發展的關注。

最終的目的，是要使未來的日子，香港可和實徹的文化政策。

細心分析，不難理解到，在選舉之前的社實是一個極小的環節，透過它只能完成(3)事實上，發動的團體也沒有充份解釋如何支持一個合理文化政策的反映，及甚麼人值得支持，一切都太隱晦一點了。

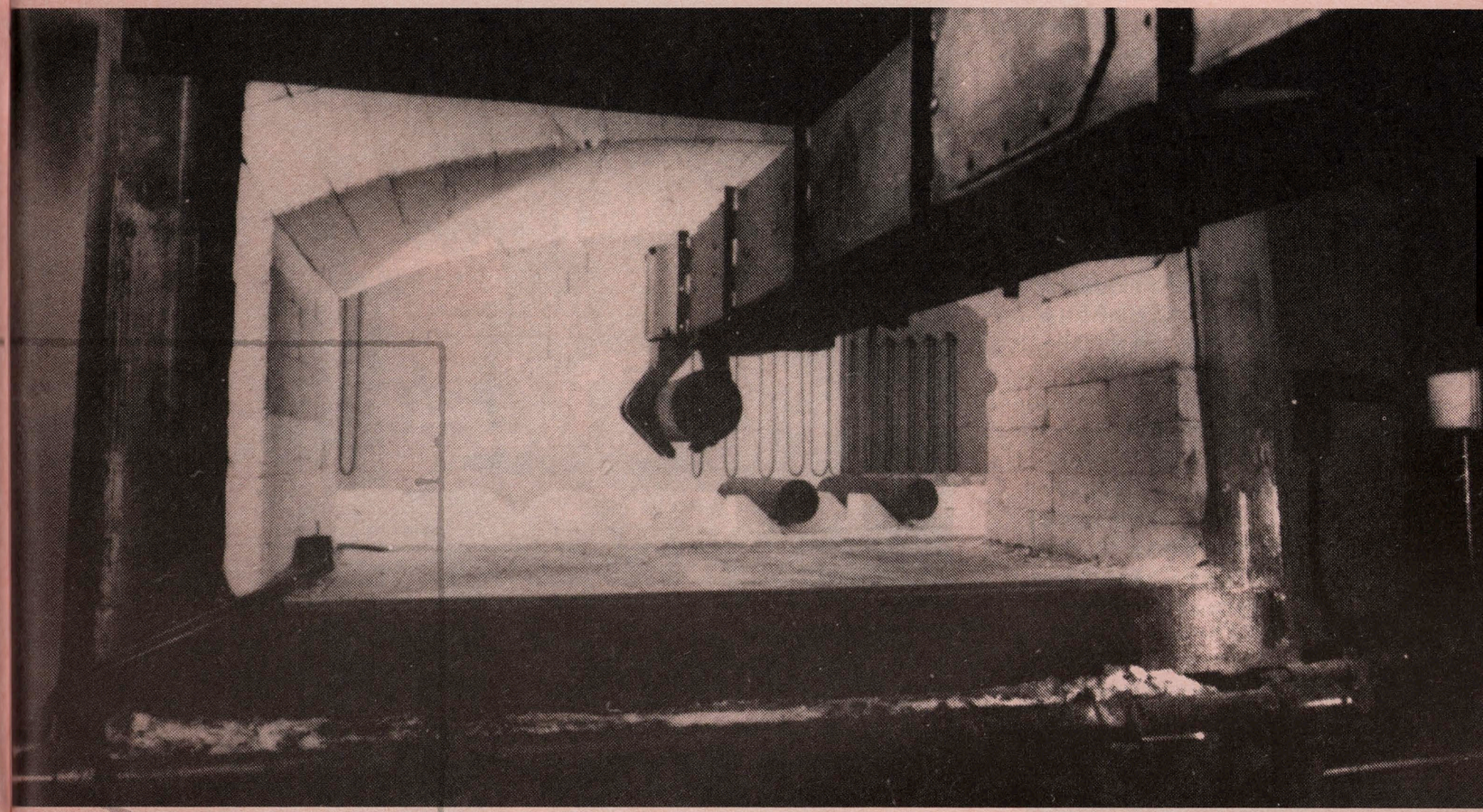
來說，九一直選沒有文化演藝界的議席，但未來九五選舉，出現大選舉團、間選及式，文化演藝界如何部署，以爭取有更大予的力量，如今就應該開始，越早起步爭持，就有更大的成功成數。

來說，其實是游說的功夫。新任議員中，昌多年以來有關心香港文化問題的，但有化政策和問題一竅不通，如何使他們關心更合理的文化政策發展，是個重要的課面，更具針對性的問卷、交流、論壇及請都是溝通和游說的好方法，而議員的反應可以有更長的時間來檢討和釐定，不單成間團體監察議員的表現形式，也爲未來選舊的路。

這一個游說的過程是極爲複雜的，要使議注到個別政府的文化政策已經不容易，要評價政府某些文化措施會更困難，文化演方面不能不依賴一些客觀研究的數據和成議員要如何批評某些不合理的文化政策或何找到更好的解決方法，這方面資料搜集能單靠議員的下屬去完成；目前進念的文組就應考慮到資料搜集的重要性。在西方，民間團體游說議員，也往往採取這種方數據來爭取議員在某方面支持或批評政府，當然，香港立法局議員目前的影響力並不改法律或政策，但最少他們可以對政府部及影響，也爲九七之後立法會更具權力的路。事實上，大選前(3)目標就說明了有一化政策的支持是較大的，可以算是替政治到了一點端倪。

其實無論是(1)、(2)、(3)那一項，都需要文化演藝界有組織及有羣衆基礎，才能付諸實現。大選前的發動工作雖然不能說沒有效果，但實質影響力是不容高估的。而大選塵埃落定，更使各演藝團體鬆一口氣，各自回到自己原來繁忙的工作崗位了。不過，要使政治參與、游說和發動成功，文化演藝界不能單靠一些野貓式的行動，純粹見招拆招。相反，更鞏固的組織，定出更明顯的爭取目標和政策藍圖，都是刻不容緩的事實。目前文化演藝界給人的印象，是組織鬆散和目標不明確、批評有餘而了解不足，文化演藝界的確要討論和釐定清楚，需要一個甚麼樣的文化政策和目標，及眼前要實現的又是甚麼目標和反對政府些甚麼政策和目標；長遠來說又要香港有一個甚麼樣的文化體制和建制組織的佈局。當然也還要說服議員、市民和政府有關當局，爲甚麼文化演藝界的理解和要求是正確的。這也正正是文化演藝界要承擔的教育和改革的工作。當然，這種任重道遠的要求，並不是一下子可以完成的，特別在目前香港政府惡劣的文化政策下，不少文化演藝團體都要首先爲自己的生存而掙扎，根本不容易再兼顧太多政策上的事務，但這種惡性循環不能不打破，否則更壞的政策，會帶來更壞的影響。

最後要說明的，是文化演藝界應懷著一份樂觀的心情去看待文化政策和資源調配的問題，十年以來，香港政府的確在文化方面，投資比以前多了很多。當然比例失調、重外輕內、重量輕質、重富輕貧，是種種目前流弊的主因，而這一切不單只歸咎政府有關當局的因循敷衍的做法，也更應歸咎於政府保守的社會意識，只重主流的藝術，打擊及壓抑邊緣及前衛的方向，較接受既有模式的與建制更多妥協的團體，而排斥更要求獨立自主、自由創作及反傳統的新興力量。這種手法也當然做成文化演藝界的內部分化，影響至壞。要解決這個問題，文化演藝界也要更團結一致，既得利益不是可長久把持的，也並不是沒有代價的，面對九七的社會轉化，堅持一國兩制，也要更堅持文藝創作和活動的自由自主，這是一個政治的課題，也更要政治認識、參予、游說和發動來爭取實現的。✖



思想起，力行

茹國烈

訪問力行劇社的凌嘉勤

我設想中的力行劇社是個活標本，從它身上我想找出由七十年代至九十年代，社會的急劇轉變磨蝕出來的痕跡；改變了的、不曾改變的；堅持着的、放棄了的；立場的轉移、尺度的調節。十四年來的距離令事物變得模糊而浪漫，這次談話不是爲了追本溯源，可以做的，可能只是列一張清單，中間劃一條線，記下哪些忘記了的，和忘不了的。

就是這樣。

× × ×

我想凌嘉勤是個勤快的人，一坐下便講，講得很詳盡，很有條理，他反應快，用辭準確、爽快而不倉促，尖刻處不忘幽默。不知道是十多年的話劇訓練，還是這幾年的公務員生涯影響了他，雖然他自言編、導、演都做過，但我覺得他是個一流監製。

問：爲甚麼搞話劇。

答：因爲好玩。

問：搞了十四年，仍然好玩？

答：仍然好玩。

但我不相信（不願相信）一九七四年的香港，一班青年人只因爲「好玩」而搞話劇，我期望他們多多少少懷着點幼稚的，企圖改變社會的理想。但一九七七年不是我看話劇的年代，我首次看話劇倒是力行劇社八四年在荃灣大會堂演的《等待果陀》，在此之前，他們做過甚麼？

年紀大了便「荒謬」

凌：最初林大慶他們搞話劇的時候，製作的多是存在主義戲劇，例如他在大學時搞的《五十萬年》和《冬眠》等，畢竟存在主義在六、七十年代曾風行一時。但後來他們轉搞寫實劇，題材如教育問題，青年問題等等，像《會考一九七四》和《六份一》，這也是七十年代年青人的一般想法，認爲年青人應該認識社會，不應自困在象牙塔內。那時我們搞寫實劇十分認眞，眞的去做社訪、寫筆記、做剪報，現在還有一大疊在我家不捨得丟掉。到後來香港電台開始拍《獅子山下》一類的寫實劇，我們覺得無論在舞台上怎樣做也不會比《獅子山下》更寫實，而且年紀大了，覺得在藝術上不一定要搞寫實劇，那時便開始演布萊希特，第一個製作是《常則與例外》。到後來創作《我的悲哀面孔》和《寧靜的角度》時，又用一些抽象的手法，用寓言形式講人權和自由的問題。可以這樣說：在表現手法上力行劇社在抽象和寫實方面都有嘗試，但在內容方面一直保持很清晰的社會意識。

《五月四日的小息》（1975），由林大慶導演。

力行劇社注重搞寫實劇後，演出《會考一九七四》，最右者爲古天農，最左則爲凌嘉勤。

問：直至今天？

凌：直至今天。

問：《等待果陀》呢？

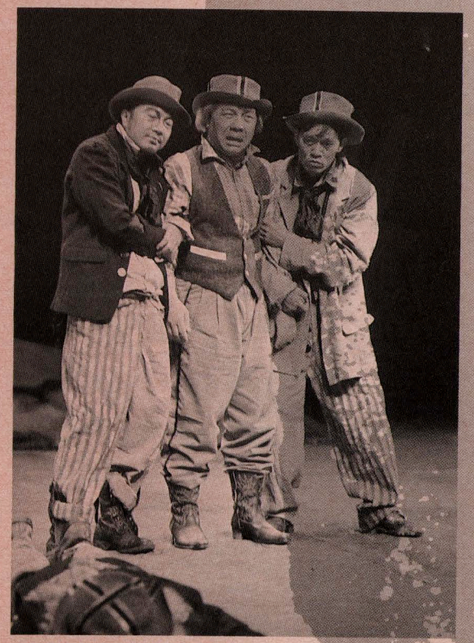
凌：《等待果陀》是較特別的一個製作。做這齣戲的動機第一是爲了爭取當年藝術中心的主辦，在當時的演奏廳（今天的林百欣電影院）演完第一輪後，和區域市政局合辦，在荃灣大會堂演出。知名的編劇和劇本是當時爭取合作的有利條件。第二個要做《等待果陀》的理由是這是一個新嘗試，也是訓練演員的難得機會。

當時區域市政局只有荃灣大會堂一個場地，爲了方便觀衆買票，我們便把票放在閣樓書局（編者按：即「青文」、「田園」等書屋）寄賣，效果相當好，我記得當時戲票背面印了個地圖，教人怎樣由荃灣地鐵站行去荃灣大會堂。荃灣大會堂當局最初還擔心觀衆數量，結果兩場門票賣剩幾張，其餘全部售清。

那次去看《等待果陀》（一九八四），對少年時代的我是個新奇的體驗，原來話劇可以這樣簡單，而又這樣深邃。後來一九八九年力行重演《等待果陀》，我懷着重溫舊夢的期望去看，卻失望而回。後來我在報章寫了一篇全面否定這演出的劇評，形容力行劇社把貝克特的靜默換成色士風音樂是煮鶴焚琴，把這齣《等待果陀》喻爲彼得・布魯克所說的「僵化的戲劇」。失望源自期望，同一劇團同一齣戲，竟有着如此迥異的效果，五年的時間足以令人對一齣戲的演繹和期望改變千百次。在凌嘉勤眼中，十四年來力行劇社有甚麼是不會改變的呢？

一搞便要有觀衆

凌：力行對戲劇有三個要求：一、內容要言之有物，力行不會純爲搞笑而搞笑，純爲荒誕而荒誕。二、製作要有水準。業餘劇社縱然資源和經驗有限，但仍需對自己每次的製作有要求。三、力行製作的戲要能開拓新觀衆。力行有個信念，是除非不搞戲，一搞便要有觀衆，如果沒信心賣座的戲就索性不搞。無論在團體的大氣候或財政狀況來說，都不可能不注重票房，否則做來便沒意思。力行搞戲絕不會爲了自娛，要自娛可以寫日記、可以畫畫、寫不發表的小說，寫詩讀給自己聽，有這麼多活動可供自娛，爲甚麼要找來一大班人，辛苦一輪搞齣戲給小部份人看呢？



一九八九年重演的《等待果陀》。

一九七六年

凌嘉勤對現時本地業餘劇團的製
然。他自己是業餘戲劇的老大哥，他又
的呢？

凌：林大慶和袁立勳早於一九六九年已
協戲劇社，那時演的是李援華的劇
一九七二年參加。到後來，大家
「力行劇社」，爲學聯製作《聞一多
的業餘劇社，較有規模的有「海豹
們成立都比力行早，但比「校協」
當時之所以選擇話劇這種藝術，大
這班人都出身自低下階層，不能負
蹈的費用，戲劇反而是最不需要
劇易上手，順理成章成了這班青年
那時我們搞製作，全部一手一腳自
外求，老師也不加干預，一班青年
大型演出，有種莫名的自豪。

問：十四年以來，力行劇社的成員有多

凌：團員一直來來去去，數量上沒多大
持在二十至三十人左右。核心成員
員，我們盡力維持一個最簡單的行
出時才招攬人材。和校協時期比較
做法可說是反樸歸眞，校協劇社的
多達二千人。

不應資助規模小的劇團

問：你認爲現今業餘劇壇的水準如何？

凌：隨着職業劇團的增加和演藝學院的
餘劇社的影響力，自然是較七十年
無論是職業抑或業餘劇團，都有責
衆。早兩年我曾響應演藝發展局的
業餘演出，但發覺很多人搞戲只
癮，自己一班人柴嘩嘩只爲自己高
獻花，製作水準卻又差勁，實在令
我個人認爲香港戲劇界現時需要的
量的提昇、政府（演藝發展局）的
這方向調整，在資源不足的情況下

行

茹國烈

力行劇社的凌嘉勤

力行劇社注重搞寫實劇後，演出《會考一九七四》，最右者爲古天農，最左則爲凌嘉勤。

等，畢竟存在主義在六、七十年代曾風行
但後來他們轉搞寫實劇，題材如教育問
年問題等等，像《會考一九七四》和《六份
也是七十年代年青人的一般想法，認爲
應該認識社會，不應自困在象牙塔內。那
搞寫實劇十分認眞，眞的去做社訪、寫筆
剪報，現在還有一大疊在我家不捨得丟
後來香港電台開始拍《獅子山下》一類的寫
我們覺得無論在舞台上怎樣做也不會比
山下》更寫實，而且年紀大了，覺得在藝術
定要搞寫實劇，那時便開始演布萊希特，
製作是《常則與例外》。到後來創作《我的
孔》和《寧靜的角度》時，又用一些抽象的
用寓言形式講人權和自由的問題。可以這
在表現手法上力行劇社在抽象和寫實方面
試，但在內容方面一直保持很清晳的社會

問：直至今天？

凌：直至今天。

問：《等待果陀》呢？

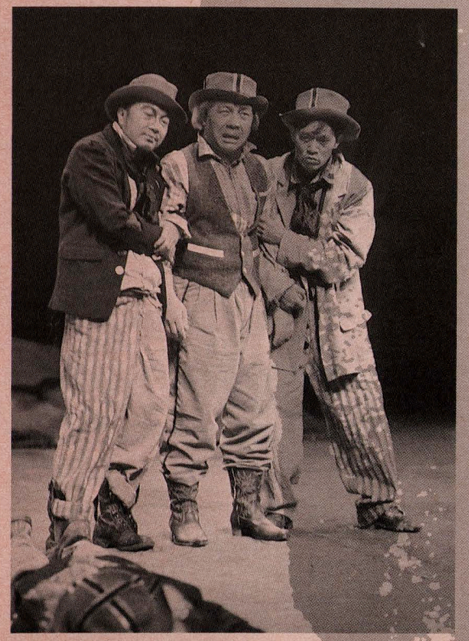
凌：《等待果陀》是較特別的一個製作。做這齣戲的動機第一是爲了爭取當年藝術中心的主辦，在當時的演奏廳（今天的林百欣電影院）演完第一輪後，和區域市政局合辦，在荃灣大會堂演出。知名的編劇和劇本是當時爭取合作的有利條件。第二個要做《等待果陀》的理由是這是一個新嘗試，也是訓練演員的難得機會。

當時區域市政局只有荃灣大會堂一個場地，爲了方便觀衆買票，我們便把票放在閣樓書局（編者按：即「青文」、「田園」等書屋）寄賣，效果相當好，我記得當時戲票背面印了個地圖，教人怎樣由荃灣地鐵站行去荃灣大會堂。荃灣大會堂當局最初還擔心觀衆數量，結果兩場門票賣剩幾張，其餘全部售清。

那次去看《等待果陀》（一九八四），對少年時代的我是個新奇的體驗，原來話劇可以這樣簡單，而又這樣深邃。後來一九八九年力行重演《等待果陀》，我懷着重溫舊夢的期望去看，卻失望而回。後來我在報章寫了一篇全面否定這演出的劇評，形容力行劇社把貝克特的靜默換成色士風音樂是煮鶴焚琴，把這齣《等待果陀》喻爲彼得・布魯克所說的「僵化的戲劇」。失望源自期望，同一劇團同一齣戲，竟有着如此迥異的效果，五年的時間足以令人對一齣戲的演繹和期望改變千百次。在凌嘉勤眼中，十四年來力行劇社有甚麼是不曾改變的呢？

一搞便要有觀衆

凌：力行對戲劇有三個要求：一、內容要言之有物，力行不會純爲搞笑而搞笑，純爲荒誕而荒誕。二、製作要有水準。業餘劇社縱然資源和經驗有限，但仍需對自己每次的製作有要求。三、力行製作的戲要能開拓新觀衆。力行有個信念，是除非不搞戲，一搞便要有觀衆，如果沒信心賣座的戲就索性不搞。無論在團體的大氣候或財政狀況來說，都不可能不注重票房，否則做來便沒意思。力行搞戲絕不會爲了自娛，要自娛可以寫日記、可以畫畫、寫不發表的小說，寫詩讀給自己聽，有這麼多活動可供自娛，爲甚麼要找來一大班人，辛苦一輪搞齣戲給小部份人看呢？



一九八九年重演的《等待果陀》。

一九七六年在陸佑堂演出布萊希特的《常則與例外》。

力行劇社的最新製作《笑難

凌嘉勤對現時本地業餘劇團的製作方針不以爲然。他自己是業餘戲劇的老大哥，他又是怎樣熬過來的呢？

凌：林大慶和袁立勳早於一九六九年已經開始參加校協戲劇社，那時演的是李援華的劇本。我自己於一九七二年參加。到後來，大家讀大學時組織了「力行劇社」，爲學聯製作《聞一多二三事》。同期的業餘劇社，較有規模的有「海豹」和「致羣」，他們成立都比力行早，但比「校協」遲。

當時之所以選擇話劇這種藝術，大概是因爲我們這班人都出身自低下階層，不能負擔學音樂和舞蹈的費用，戲劇反而是最不需要特殊訓練；而戲劇易上手，順理成章成了這班青年人的選擇。

那時我們搞製作，全部一手一腳自己包辦，不假外求，老師也不加干預，一班青年人夾手夾腳搞大型演出，有種莫名的自豪。

問：十四年以來，力行劇社的成員有多少改變？

凌：團員一直來來去去，數量上沒多大改變，都是維持在二十至三十人左右。核心成員大多是資深團員，我們盡力維持一個最簡單的行政架構，到演出時才招攬人材。和校協時期比較起來，力行的做法可說是反樸歸眞，校協劇社的會員人數曾經多達二千人。

不應資助規模小的劇團

問：你認爲現今業餘劇壇的水準如何？

凌：隨着職業劇團的增加和演藝學院的成立，今天業餘劇社的影響力，自然是較七十年代時爲少。但無論是職業抑或業餘劇團，都有責任去開拓新觀衆。早兩年我曾響應演藝發展局的呼籲，多去看業餘演出，但發覺很多人搞戲只是爲了自己過癮，自己一班人柴嘩嘩只爲自己高興，上台互相獻花，製作水準卻又差勁，實在令人失望。

我個人認爲香港戲劇界現時需要的是質量而非數量的提昇、政府（演藝發展局）的資助方針應朝這方向調整，在資源不足的情況下，不應對那些業餘、規模小的、水準沒保證的劇團給予資助，而應集中支持那些有水準的、專業成份較重的劇團，實在無需有求必應。

問：但現今市場的競爭十分激烈，往往那些娛樂性較强的演出才能有滿意的票房收入，在這情況下，經驗少、資源不足而又水準不高的團體苦無政府補助，豈非連嘗試的機會也沒有？

凌：我認爲搞業餘劇社應有業餘劇社的骨氣，那就是在沒有資助的情況下，仍能堅持製作。我搞了十多年業餘劇社，這種骨氣也是從中學來的。沒有資金，就用idea搭夠，沒錢做大佈景，便改用抽象佈景，沒錢請好演員，至多便是自己登場。沒有理由說因爲沒資助便說搞不下去。如果說一定要有資助才搞得成，那麼不如別搞算了。

以前搞戲從來就沒有甚麼贊助的，是到了這幾年，表演場地越來越多，爲了找節目塡滿這些場地，便有個演藝發展局出來資助這些演出團體。我懷疑演藝發展局的資助令業餘劇社不需注重票房甚至演出水準。如果搞到人人都要有演局資助才搞得成，這可說演藝發展局倒是害了本港劇壇。

問：力行劇社將來的演出計劃，是否走回這幾年的路？

凌：劇社的成員人人都很忙，在這情況下，每年搞一次演出已很吃力。但明年將會是力行劇社成立十五週年，我們都希望搞一次較大型的製作。

題外話：他們眞的很忙很忙，這訪問約了多次才能成事。凌嘉勤不再是十四年前的大學生，戲劇由課餘興趣變成生活一部份，到現在成爲工餘奢侈品，難保不會繼續伴隨他身邊再練歷十四年，到那時，他個人的歷史和力行劇社的歷史恐怕再也分不開了。

我問凌嘉勤「力行」是甚麼意思。他考慮了一會，說：「就是說我們會努力去做，就是這意思。」

努力去做，就是這意思。 ✖

細說白雪仙

葉紹德一個講座的紀錄

黎鍵

黎鍵：這一次講座主要想對省港粵劇史中任白（任劍輝與白雪仙）、與「仙鳳鳴」這一章作出分析與討論，我是這樣假定：若然將來真有一本香港粵劇史，那末，白雪仙、任劍輝、仙鳳鳴、雛鳳鳴應該是重要的一章。今次想集中講任白——或「白任」對香港粵劇的貢獻。葉紹德打算自《再世紅梅記》帶出其他問題，我則希望談談她的《白蛇新傳》與電影《李後主》，因爲我奇怪仙鳳鳴在「仙姐」主持或在她的强大影響下，爲何在《再世紅梅記》之後，突然出現了一個完全「創新」的《白蛇新傳》，接着又出現了一個還擺脫不了粵劇格調的大型電影製作：《李後主》。從這一脉絡來看，究竟在仙姐心目中，粵劇藝術到底如何方叫盡頭；在她心目中，粵劇的「舞台面貌」怎樣才算完整和完美。這個問題應有人去研究。

葉紹德先生是著名編劇家，而令仙鳳鳴演出成功的還有唐滌生的劇本，葉先生是唐的知交，對唐滌生的劇作很有研究。《再世紅梅記》是唐滌生爲仙鳳鳴寫的最後一個劇本。到仙鳳鳴決定排演《白蛇新傳》之後，葉紹德先生是這個戲的「集體創作組」的執筆人，就憑這個身份與背景，由他來現身說法是最適當不過的。葉先生多年來與任白，與仙鳳、雛鳳都有很深的淵源，我也很希望能探討一下例如白雪仙女士的心路歷程。

白雪仙在《牡丹亭驚夢》中的造型

剛才說到「舞台面貌」，所謂「舞台面貌」，既包括舞台佈景、燈光佈置之類，也包括使用的劇本、人物演繹的方法等等。尤其是人物演繹，有一個問題是值得探討的，如白雪仙在與任姐合作之前，她長期當的是「二幫」，她組成仙鳳鳴，與任姐合作，做了「正印」花旦，但都不是如一般行內正印花旦所作的：演苦情戲、閨秀戲，卻鼓勵唐滌生爲仙鳳鳴編寫以文學爲內涵的明清傳奇戲，尤其是她務求從劇本人物出發去重新塑造戲劇中的人物形象，她所演繹的人物角色往往是複雜的——無論是外形或是內心世界。單這一點說，即白雪仙在舞台藝術上的創造，也值得列入香港粵劇史的一頁。現在，任姐經已去世了，她的藝術成就已有不少人提及，但仙姐的藝術成就似乎沒有好多人加以研究。其實，只要涉獵一下她的《牡丹亭》、《紫釵記》、長平宮主等等的人物角色，再細讀一下她自己親撰的一些有關分析人物演繹的文章，就知道她很用心，令人欽佩，也令人驚訝。這也屬於改進粵劇「舞台面貌」的一個內容吧！

以下，就由葉先生開始講了。

葉紹德：這一次講座有那麼多的年輕聽衆到來參加，現在看粵劇的年青人也多了不少。這也得多謝唐滌生先生留下來的「錦綉文章」（按：指唐氏的劇本）。

舊時面貌

說到粵劇的舞台面貌，我年青時看的粵劇唱「中州官話」、舞台佈景很簡陋，當時也許有一些老倌演戲很具「爆炸」性，戲裏一些場次也好看，但觀衆的目的似在「吃」而不在「看」，戲院內賣花生、賣馬蹄，嘈吵不堪。往時演戲是一種輔助手段，在神誕演戲，目的是在場內開賭。不過那時候戲班的行當齊全，有如現在「京班」。有鬚生、武生、小生、青衣等等，一應俱全。後來薛覺先崛起，基於商業理由，把全戲班的人數縮爲六十八人，演員的行當角色也一樣緊縮。薛覺先是個萬能老倌，他能去文武生，去丑生、花面，一人可兼數個行當，一次演《女兒香》，由於預定的花旦缺場，臨時由陳錦棠擔文武生，他反串花旦，結果，一齣戲竟造就了陳錦棠。當時粵劇有一半是「梗橋戲」（提綱戲），只有人物上下場及故事大綱，演員要臨時「爆肚」，還有許多舞台上的陋習，如有人隨時出來「檢場」，向老倌斟茶搬椅之類，這類檢場通常衣衫不整。薛覺先是第一個改革「舞台面貌」的人，他首先整頓了檢場的一應工作，雖還保存了檢場制度，但檢場者一律改穿長衫。當時也開始有了較爲講究的立體式佈景。薛覺先對待藝術非常嚴格

知的。

戰後白雪仙是第二個進行舞台改

了檢場的制度，台上本來由檢場去作

的梅香或家丁去做，把它變爲戲的一

檢場的工作還不能完全棄掉，例如

（飛身上櫈），有旁人出來扶持是有

說，白雪仙的改革使粵劇舞台又有進

任劍輝和白雪仙二位當年爲人謙

很謙虛地向當時香港的文化界人士逐

當時白雪仙有一個習慣，每當一個新

定逐一致電朋友，徵求意見。她讀書

力進修中文，修養甚佳，其後並策勵

氏把明清傳奇改寫成劇本。當時她身

農先生、夫人，而教她「做戲」的是著

張淑嫻女士。

相對來說，她的良伴任姐則有苟

隨和。白雪仙非常嚴格，努力幫助任

裝、頭飾、練曲……，一一都加以關

今不倒，其實白雪仙的居功最偉，其

唐氏因白雪仙的賞識方努力進修文學

九五四年。當年芳艷芬要開新戲，特

文教授編撰劇本《萬世流芳張玉喬》。

發現詞章雖佳，但曲詞卻不能唱。後

改，唐滌生經此之後，對劇壇潮流的

感到非努力自我提高不可，遂刻苦攻

九五六年後，他編撰的好劇本一時大

《六月雪》……等。

剛才說到「舞台面貌」，所謂「舞台面貌」，既包括舞台佈景、燈光佈置之類，也包括使用的劇本、人物演繹的方法等等。尤其是人物演繹，有一個問題是值得探討的，如白雪仙在與任姐合作之前，她長期當的是「二幫」，她組成仙鳳鳴，與任姐合作，做了「正印」花旦，但都不是如一般行內正印花旦所作的：演苦情戲、閨秀戲，卻鼓勵唐滌生爲仙鳳鳴編寫以文學爲內涵的明清傳奇戲，尤其是她務求從劇本人物出發去重新塑造戲劇中的人物形象，她所演繹的人物角色往往是複雜的——無論是外形或是內心世界。單這一點說，即白雪仙在舞台藝術上的創造，也值得列入香港粵劇史的一頁。現在，任姐經已去世了，她的藝術成就已有不少人提及，但仙姐的藝術成就似乎沒有好多人加以研究。其實，只要涉獵一下她的《牡丹亭》、《紫釵記》、長平宮主等等的人物角色，再細讀一下她自己親撰的一些有關分析人物演繹的文章，就知道她很用心，令人欽佩，也令人驚訝。這也屬於改進粵劇「舞台面貌」的一個內容吧！

以下，就由葉先生開始講了。

葉紹德：這一次講座有那麼多的年輕聽衆到來參加，現在看粵劇的年青人也多了不少。這也得多謝唐滌生先生留下來的「錦綉文章」（按：指唐氏的劇本）。

舊時面貌

說到粵劇的舞台面貌，我年青時看的粵劇唱「中州官話」、舞台佈景很簡陋，當時也許有一些老倌演戲很具「爆炸」性，戲裏一些場次也好看，但觀衆的目的似在「吃」而不在「看」，戲院內賣花生、賣馬蹄，嘈吵不堪。往時演戲是一種輔助手段，在神誕演戲，目的是在場內開賭。不過那時候戲班的行當齊全，有如現在「京班」。有鬚生、武生、小生、青衣等等，一應俱全。後來薛覺先崛起，基於商業理由，把全戲班的人數縮爲六十八人，演員的行當角色也一樣緊縮。薛覺先是個萬能老倌，他能去文武生，去丑生、花面，一人可兼數個行當，一次演《女兒香》，由於預定的花旦缺場，臨時由陳錦棠擔文武生，他反串花旦，結果，一齣戲竟造就了陳錦棠。當時粵劇有一半是「梗橋戲」（提綱戲），只有人物上下場及故事大綱，演員要臨時「爆肚」，還有許多舞台上的陋習，如有人隨時出來「檢場」，向老倌斟茶搬椅之類，這類檢場通常衣衫不整。薛覺先是第一個改革「舞台面貌」的人，他首先整頓了檢場的一應工作，雖還保存了檢場制度，但檢場者一律改穿長衫。當時也開始有了較爲講究的立體式佈景。薛覺先對待藝術非常嚴格，那是衆所周知的。

戰後白雪仙是第二個進行舞台改革的人，她廢去了檢場的制度，台上本來由檢場去作的都設法讓戲裏的梅香或家丁去做，把它變爲戲的一部份。不過一些檢場的工作還不能完全棄掉，例如老倌表演「飛檯」（飛身上檯），有旁人出來扶持是有必要的。總的來說，白雪仙的改革使粵劇舞台又有進一步的改變。

任劍輝和白雪仙二位當年爲人謙厚，禮賢下士，很謙虛地向當時香港的文化界人士逐一逐一地請教。當時白雪仙有一個習慣，每當一個新戲首演後，她必定逐一致電朋友，徵求意見。她讀書不多，但後來努力進修中文，修養甚佳，其後並策勵唐滌生，鼓勵唐氏把明清傳奇改寫成劇本。當時她身邊的好友有孫養農先生、夫人，而教她「做戲」的是著名的京劇刀馬旦張淑嫻女士。

相對來說，她的良伴任姐則有苟安的作風，遇事隨和。白雪仙非常嚴格，努力幫助任劍輝，無論服裝、頭飾、練曲……，一一都加以關注。香港粵劇迄今不倒，其實白雪仙的居功最偉，其次便是唐滌生。唐氏因白雪仙的賞識方努力進修文學，其時大概是一九五四年。當年芳艷芬要開新戲，特別請了學者簡又文教授編撰劇本《萬世流芳張玉喬》。劇本寫成以後，發現詞章雖佳，但曲詞卻不能唱。後來劇本由唐氏修改，唐滌生經此之後，對劇壇潮流的進步有所醒悟，感到非努力自我提高不可，遂刻苦攻研古典文學。一九五六年後，他編撰的好劇本一時大盛，如《洛神》、《六月雪》……等。

《西樓錯夢》

到了仙鳳鳴第二屆開始演出唐滌生編寫的明清傳奇劇，第一部便是《牡丹亭驚夢》。其實《牡丹亭驚夢》初演時是慘敗的，每晚賣不出六行前座位。到五八年重演《牡丹亭》，檢討原因，發覺主要是劇本問題：按劇本的場次，任劍輝的角色要開場後一個小時方有戲出場，俟演完了「青香鬧學」、「黃堂訓女」兩場後，觀衆方見到自己的偶像出現。由於唐滌生編劇過於尊重原著，從首寫到尾，態度雖佳，但商業價值不高。是年濃縮劇本，戲一開場未幾便有任姐出場，觀衆這才高興了。

對於唐劇演出的成功，一半的功勞應歸於唐氏的夫人鄭孟霞女士，另一半則歸功於仙姐，因爲是仙姐給予他壓力，並用最大的努力排演了唐氏的劇本。▶

《紫釵記》

► 唐滌生這時候所撰寫的（明清傳奇）劇本，不花時間功夫去排練，根本是不可能的。如仙鳳鳴初演《紫釵記》時，由於有戲份的幾位大老倌都是兩棲的電影紅星，如任劍輝、梁醒波就是，白雪仙也是，當時爲了「度期」排戲，白雪仙寧願自己不拍戲，趁任、梁二位有空檔時才抓緊機會排戲。任劍輝本人是不懂工尺的，不能讀曲，通常靠他人爲她操曲。任姐性好搓麻雀，白雪仙便在麻雀枱旁給她哼曲，在她耳邊不斷哼唱，直至她聽熟能唱爲止，如後期演《白蛇新傳》，在利舞台足足作了整個月的排練。香港粵劇之有今天的面貌，仙姐實佔首要的功勞。然而，一直以來都有人對仙姐作這樣那樣的非議，現時社會上如此對待仙姐，實在是太不公平了。

白雪仙對扶掖後輩的貢獻更是有目共睹的，招募今天「雛鳳」的過程便顯出了仙姐當年的勇氣。雛鳳前身是仙鳳鳴劇團的舞蹈組，當白雪仙招募團員時，她父親白駒榮在廣州聞訊，很不以爲然。他給仙姐寫信說：「在資本主義下，招收未足合法年齡的女孩子當藝員是件危險的事，小則會傾家蕩產，大則會使人身敗名裂」，只是白雪仙依然執意去做。

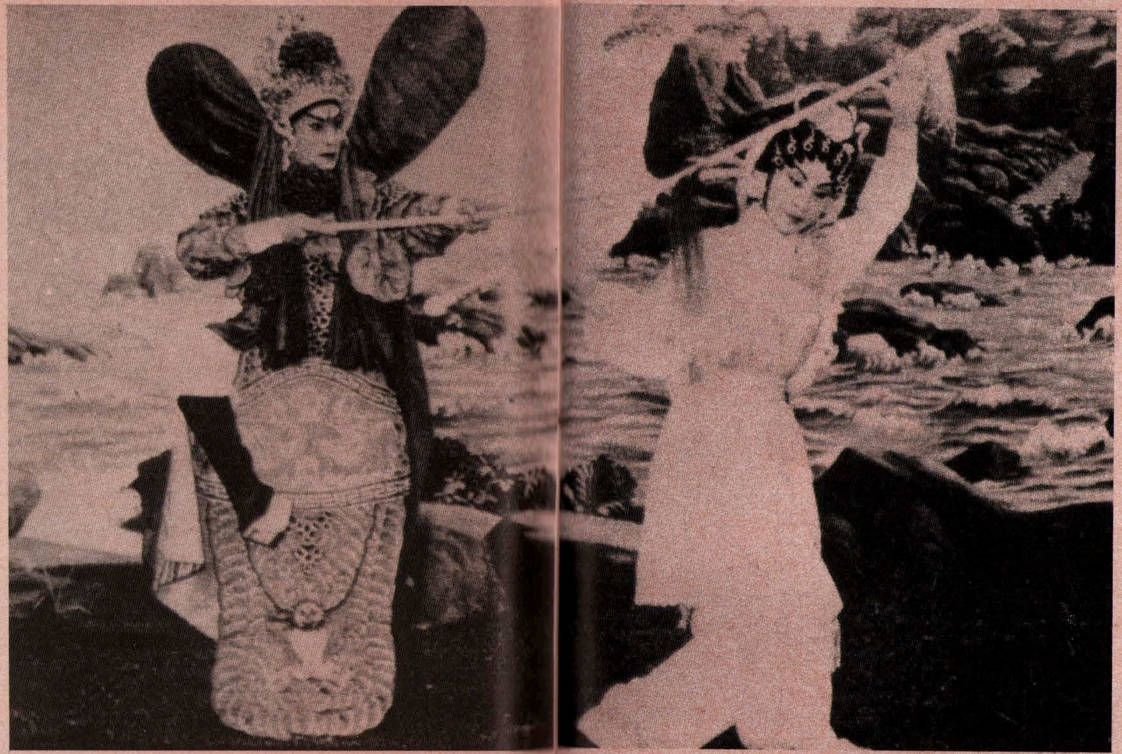
古人說：「十年樹木，百年樹人」。任劍輝教人做戲，只是加以指點，但白姐則不然，她連一舉手，一投足都手把手地去教。記得當年她給雛鳳教《帝女花》，方法是前無古人的。一九七三年，爲了帶出徒弟，她用盡了一切方法，一次，她廣請來賓看她們排練，排練時，她首先親自和龍劍笙做對手戲，然後又讓任劍輝和自己再做一次，讓徒弟細作比較，所以，「雛鳳」可謂眞正得自眞傳。不過，白雪仙平時給徒弟強調的，是學戲主要是學方法，而不是死硬模倣。

白雪仙的藝術是有目共睹的，我以爲她的「口白」最佳，其功夫是全港找不到的，是最好的了。只須看她《紫釵記》中「爭夫」一場，激烈、尖銳，口白快而露字，只是當時還未有字幕，觀衆一時聽不清楚。不過到《白蛇新傳》演出時便開始打字幕。演出大戲而有字幕，在香港還是由仙鳳鳴首創的，打出字幕有兩點保證：第一，表示演員對劇本負責，演員不能隨便「爆肚」；第二，劇團有好的「文章」（劇本）便應該讓觀衆欣賞，而編劇家也不應亂寫，實際是造就了觀衆監督舞台的風氣。

仙鳳鳴演過了兩屆都虧本，本應要散班了，只是由於白雪仙的堅持，仙鳳鳴才續演第三屆。記得當時在舊曆新年時演出《花田八喜》，非常旺台，這組戲由鄭孟霞親自教幾場。仙姐一般對傳統大戲其實並無很深的認識，但很苦學，到處向人請教，不過任姐對古老（粵劇）傳統的認識就很深。後來《仙鳳鳴》越做越好，演了許多名戲，如一齣《販馬記》便造就了任劍輝，這本來是京崑大師俞振飛的戲，把它搬來做粵劇很不容易。不過仙姐多方向名家請教，爲了這個戲她就請教過京劇的行家沈葦窗先生。一個戲的成功是很不容易的。

白雪仙的成功在於一種不斷改革的精神，我很喜歡唐先生和白雪仙的《再世紅梅記》。這個戲的原來傳奇劇本只剩下了三齣戲，實際只有一個故事框架。白雪仙在戲裏先演李慧娘，再演昭容，李慧娘是青衣角色，昭容是「花衫」（按：花旦的一種），白雪仙演這兩個角色簡直絲絲入扣，非常成功，事實上，唐滌生這個劇本是爲白雪仙度身訂造的。白雪仙其中「折梅巧遇」一場最精彩，現在不論梅雪詩或謝雪心的演出都「輸」給仙姐。白雪仙的少女戲，最佳的是《火網梵宮十四年》，另一個便是《再世紅梅記》。

《花田八喜》



《白蛇新傳》

一九六七年，白雪仙再度演出《再世紅梅記》，她對該劇的要求更高了。在她主持下，《再世紅梅記》改了一段《紅梅閣上千重恨》，在雛鳳的版本中有這一段，由我重新撰詞，張淑嫻重新編排了舞蹈，足見仙姐演戲的認眞。現在梅雪詩在《再世紅梅記》中的演出是仙姐一一安排的，梅雪詩承襲了仙姐的傳授，默默地耕耘，從沒有標榜自己，這種精神非常難得。

白蛇新傳

談到《白蛇新傳》，這個戲是花旦的考試。仙姐在這個戲裏集各種人物角色於一身，包括「文場」、武打、青衣、花衫，尾場還做了神仙。

當時有些設計得自敦煌壁畫，在舞蹈編排中有兩個「長綢」（舞者）是當時最優秀的。這個劇本在內容上肯定了許仙這個人物，與別的《白蛇傳》不同。這個劇是先有故事，其後再按照故事寫劇本。故事是由當時的歷史小說家南宮博寫的。撰寫劇本時，場次與情節在次序上有所調動，戲裏有許多安排都是新設計的，和傳統粵劇大有不同，有些設計非常藝術化，比方《盜仙草》一場，基本上是一個默劇舞蹈，沒有唱曲、沒有對白，就是用音樂進行襯托。這個戲的規模很大，配戲的人數衆多。當時配戲的腳色都是一時之選，比如鶴童一角是林家聲，而陳寶珠則去鹿童一角，可謂陣容鼎盛。這個戲現在已不能再演了，因爲有珠玉在前，現在已無法有此壯大陣容，也不可能到達這一種水平了。當年這《白蛇新傳》接連演出四十九場，也可算是一項紀錄吧！

對於《白蛇新傳》，當年觀衆若未看過，當是一大損失，因爲整個戲的舞台面貌是全新的。這個戲一演，引起了全行非議，認爲全無傳統可言，只是唱歌跳舞，而許多近乎西式的歌舞音樂，是由于粦作曲的。不過，要說這個戲打破了所有舊式粵劇的舞台面貌，那是對的，但若說她拋棄傳統，那就錯了。其實，這個戲有若干場次是最講傳統的，如「水漫金山」一場，開始由「大首板」開始，又有例如「跳大架」等古老功架，當年林家聲這個「大架」還是梁醒波持着一把傘親自教的。這個「大架」，連一些鑼鼓師傅也未必懂得。

李後主

談到當時堪稱「空前」大製作的電影《李後主》。她的攝製有如下的背景；這也是任白合作的最後一個製作，緣起於一九六四年香港龍崗總會的一次義唱，著名班主成多娜邀請雛鳳暨任白助陣，任白讓雛鳳多唱，遂有「李後主」之《去國歸降》一段粵曲出現。任白由於這一單支粵曲而興起了拍攝《李後主》的念頭，考慮之初，衆議紛紜，多數意見認爲不可拍，只是白雪仙力排衆議，構思了該部大型的電影製作，由于粦編作歌曲。

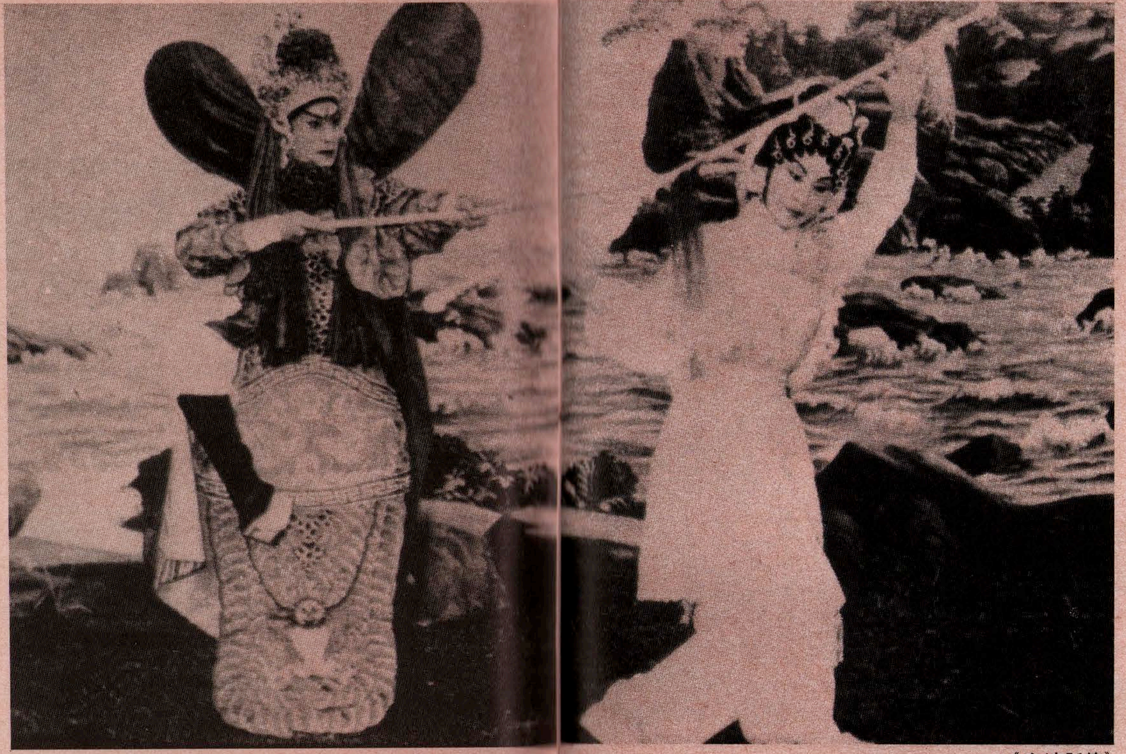
電影的具體製作完全體現了白雪仙的「完美主義」。該部電影共有十個導演協助拍攝。確定劇本後先拍外景，一幕火景在澳門拍攝，單「臨時演員」，就有五百個，她的宮闈景當時號稱最堂皇、最講究；她的工作態度極嚴謹，要求極嚴格，演員的一舉手一投足都不容苟且。最爲人稱道的是該電影的拍攝最初並無固定預算，層層「加碼」，在所不惜。《李後主》在當時被稱爲「自有粵語片以來最大的製作」此，白雪仙在藝術上一絲不苟，禮賢下和新「入行」者都應該向仙姐學習。

黎鍵：多謝葉紹德先生一口氣爲仙、任劍輝一系列的成就，尤其講到了改造香港粵劇舞台面貌的貢獻。綜觀任「雛鳳」這三十多年來的發展，她們對香和作用，是應該有人去認眞做些研究功認爲，從改變省港粵劇舞台面貌這一點居功者是薛覺先，第二個便是白雪仙。雪仙女士自己親撰的不少文章，模糊地某種心路歷程，感到她有許多藝術上的劇的看法並不一樣。白雪仙女士在她幾涯中，主要還是和任姐合作。怎樣去看在近期粵劇史上的影響和作用呢？其中和貢獻又何在呢？我們看到，任姐在前，她主要還是和芳艷芬合作的，這是粵劇剛剛由盛到衰的一個時期。芳艷芬芳張王喬》，反映出當時芳艷芬在當時也很想有所作爲，很想創出一種粵劇的說，是想說明，當時力求「創新」的也許也許還是當時粵劇界在受到周遭「文化界下的一種「動向」，所以，芳艷芬這時才王喬》、《梁祝恨史》等名劇。只是不久一九五四年，任劍輝改和白雪仙合作，正在出現了一種新形勢，衆多的紅伶去，留在香港的不多，這新形勢，卻反藝人乘時而起，形成了香港粵劇一個嶄一局面的形成，我也模糊地感到，主要

《李後主》

，她首先親自和龍劍笙做對手戲，然後又
自己再做一次，讓徒弟細作比較，所以，
真正得自眞傳。不過，白雪仙平時給徒弟
學戲主要是學方法，而不是死硬模倣。
的藝術是有目共睹的，我以爲她的「口白」
夫是全港找不到的，是最好的了。只須看
中「爭夫」一場，激烈、尖銳，口白快而露
時還未有字幕，觀衆一時聽不清楚。不過
》演出時便開始打字幕。演出大戲而有字
還是由仙鳳鳴首創的，打出字幕有兩點保
表示演員對劇本負責，演員不能隨便「爆
，劇團有好的「文章」（劇本）便應該讓觀
編劇家也不應亂寫，實際是造就了觀衆監
氣。
演過了兩屆都虧本，本應要散班了，只是
的堅持，仙鳳鳴才續演第三屆。記得當時
時演出《花田八喜》，非常旺台，這組戲由
教幾場。仙姐一般對傳統大戲其實並無很
但很苦學，到處向人請教，不過任姐對古
傳統的認識就很深。後來《仙鳳鳴》越做越
多名戲，如一齣《販馬記》便造就了任劍
是京崑大師兪振飛的戲，把它搬來做粵劇
不過仙姐多方向名家請教，爲了這個戲她
劇的行家沈葦窗先生。一個戲的成功是很

的成功在於一種不斷改革的精神，我很喜
白雪仙的《再世紅梅記》。這個戲的原來傳
下了三齣戲，實際只有一個故事框架。白
先演李慧娘，再演昭容，李慧娘是青衣角
「花衫」（按：花旦的一種），白雪仙演這
直絲絲入扣，非常成功，事實上，唐滌生
爲白雪仙度身訂造的。白雪仙其中「折梅
段精彩，現在不論梅雪詩或謝雪心的演出
姐。白雪仙的少女戲，最佳的是《火網梵
，另一個便是《再世紅梅記》。



《白蛇新傳》

一九六七年，白雪仙再度演出《再世紅梅記》，她對該劇的要求更高了。在她主持下，《再世紅梅記》改了一段《紅梅閣上千重恨》，在雛鳳的版本中有這一段，由我重新撰詞，張淑嫻重新編排了舞蹈，足見仙姐演戲的認眞。現在梅雪詩在《再世紅梅記》中的演出是仙姐一一安排的，梅雪詩承襲了仙姐的傳授，默默地耕耘，從沒有標榜自己，這種精神非常難得。

白蛇新傳

談到《白蛇新傳》，這個戲是花旦的考試。仙姐在這個戲裏集各種人物角色於一身，包括「文場」、武打、青衣、花衫，尾場還做了神仙。

當時有些設計得自敦煌壁畫，在舞蹈編排中有兩個「長綢」（舞者）是當時最優秀的。這個劇本在內容上肯定了許仙這個人物，與別的《白蛇傳》不同。這個劇是先有故事，其後再按照故事寫劇本。故事是由當時的歷史小說家南宮博寫的。撰寫劇本時，場次與情節在次序上有所調動，戲裏有許多安排都是新設計的，和傳統粵劇大有不同，有些設計非常藝術化，比方《盜仙草》一場，基本上是一個默劇舞蹈，沒有唱曲、沒有對白，就是用音樂進行襯托。這個戲的規模很大，配戲的人數衆多。當時配戲的腳色都是一時之選，比如鶴童一角是林家聲，而陳寶珠則去鹿童一角，可謂陣容鼎盛。這個戲現在已不能再演了，因爲有珠玉在前，現在已無法有此壯大陣容，也不可能到達這一種水平了。當年這《白蛇新傳》接連演出四十九場，也可算是一項紀錄吧！

對於《白蛇新傳》，當年觀衆若未看過，當是一大損失，因爲整個戲的舞台面貌是全新的。這個戲一演，引起了全行非議，認爲全無傳統可言，只是唱歌跳舞，而許多近乎西式的歌舞音樂，是由于粦作曲的。不過，要說這個戲打破了所有舊式粵劇的舞台面貌，那是對的，但若說她拋棄傳統，那就錯了。其實，這個戲有若干場次是最講傳統的，如「水漫金山」一場，開始由「大首板」開始，又有例如「跳大架」等古老功架，當年林家聲這個「大架」還是梁醒波持着一把傘親自教的。這個「大架」，連一些鑼鼓師傅也未必懂得。

李後主

談到當時堪稱「空前」大製作的電影《李後主》。她的攝製有如下的背景；這也是任白合作的最後一個製作，緣起於一九六四年香港龍崗總會的一次義唱，著名班主成多娜邀請雛鳳暨任白助陣，任白讓雛鳳多唱，遂有「李後主」之《去國歸降》一段粵曲出現。任白由於這一單支粵曲而興起了拍攝《李後主》的念頭，考慮之初，衆議紛紜，多數意見認爲不可拍，只是白雪仙力排衆議，構思了該部大型的電影製作，由于粦編作歌曲。

電影的具體製作完全體現了白雪仙的「完美主義」。該部電影共有十個導演協助拍攝。確定劇本後先拍外景，一幕火景在澳門拍攝，單「臨時演員」，就有五百個，她的宮闈景當時號稱最堂皇、最講究；她的工作態度極嚴謹，要求極嚴格，演員的一舉手一投足都不容苟且。最爲人稱道的是該電影的拍攝最初並無固定預算，層層「加碼」，在所不惜。《李後主》在當時被稱爲「自有粵語片以來最大的製作」，事實也是如此，白雪仙在藝術上一絲不苟，禮賢下士，一切新秀和新「入行」者都應該向仙姐學習。

黎鍵：多謝葉紹德先生一口氣爲我們講了白雪仙、任劍輝一系列的成就，尤其講到了白雪仙女士對改造香港粵劇舞台面貌的貢獻。綜觀任白，「仙鳳」、「雛鳳」這三十多年來的發展，她們對香港粵劇的貢獻和作用，是應該有人去認眞做些研究功夫的。葉先生認爲，從改變省港粵劇舞台面貌這一點來說，第一個居功者是薛覺先，第二個便是白雪仙。個人曾讀過白雪仙女士自己親撰的不少文章，模糊地也體驗了她的某種心路歷程，感到她有許多藝術上的觀點與傳統粵劇的看法並不一樣。白雪仙女士在她幾十年的粵劇生涯中，主要還是和任姐合作。怎樣去看待這兩位名伶在近期粵劇史上的影響和作用呢？其中任劍輝的作用和貢獻又何在呢？我們看到，任姐在與仙姐合作之前，她主要還是和芳艷芬合作的，這是五十年代香港粵劇剛剛由盛到衰的一個時期。芳艷芬籌演《萬世流芳張王喬》，反映出當時芳艷芬在當時粵劇的頹態下也很想有所作爲，很想創出一種粵劇的新貌，我這樣說，是想說明，當時力求「創新」的也許不只一二位，也許還是當時粵劇界在受到周遭「文化界」的某種影響下的一種「動向」，所以，芳艷芬這時才演出了如《張王喬》、《梁祝恨史》等名劇。只是不久以後，大約是一九五四年，任劍輝改和白雪仙合作，當時香港粵劇正在出現了一種新形勢，衆多的紅伶紛紛回到廣州去，留在香港的不多，這新形勢，卻反而造就了一些藝人乘時而起，形成了香港粵劇一個嶄新的局面。這一局面的形成，我也模糊地感到，主要是由芳艷芬加任劍輝，白雪仙加任劍輝這兩對搭檔造成的，當時還有其他藝人的貢獻。省港粵劇本是同根生，但到了此時，省港粵劇便開始分途而去了。這種分途發展和趨勢是很明顯的，無論劇本撰作、舞台面貌，兩者的趨勢都很不一樣，香港粵劇其後越來越顯示了自己的特色，並有了自己在省港粵劇歷史上某些最高的成就。從這角度來看，香港粵劇這一種舞台面貌是誰創造出來的？主要還是由仙鳳鳴創出來的，從仙鳳到雛鳳，雛鳳其實是仙鳳的延續。三十年來，仙鳳以後，就只有雛鳳和林家聲的頌新聲是兩大班。可以說：香港的觀衆仍然享受着任白的餘蔭。仙鳳、雛鳳一枝獨秀，在香港粵劇史上無疑是重要的一章。

我個人認爲白雪仙女士的藝術應該被總結一下。她在先天條件上不若任劍輝，例如她並非「紅褲」出身等，不過她非常用功，對藝術的進取簡直到苛求的地步。不妨從戲曲藝術的唱、做、唸、舞（或打）來衡量一下。在唱曲上，我認爲仙姐那種聲情並重、以情入曲的演繹，很有她自己的一套，尤其是在人物性格的演繹。在「唸白」上，葉先生已說過，她的「口白」是全港最好的，那便無須細說了。說到「做功」，她不是研究「做手」這樣的簡單，她要追求的是戲曲藝術上最高的境界。如初演《牡丹亭驚夢》，她便刻苦地鑽研了梅蘭芳在《遊園》一場的身段與做功，把崑劇那種「載歌載舞」的方法融進傳統粵劇的表演中去。當然，這是有名師指點的。當時的粵劇只重唱，不重演，一般都無「做功」與戲曲的「表演」可言，但白雪仙卻把粵劇的「做功」推向藝術化。說到「舞蹈」，在《白蛇新傳》中屢屢見到，至於「武打」，仙姐在《盜仙草》一場大打「北派」，身手也了得。從全面藝術的角度看，白雪仙的造詣其實是不錯的。 ✖

（圖片提供：盧子英）

《李後主》

台上與台下的線

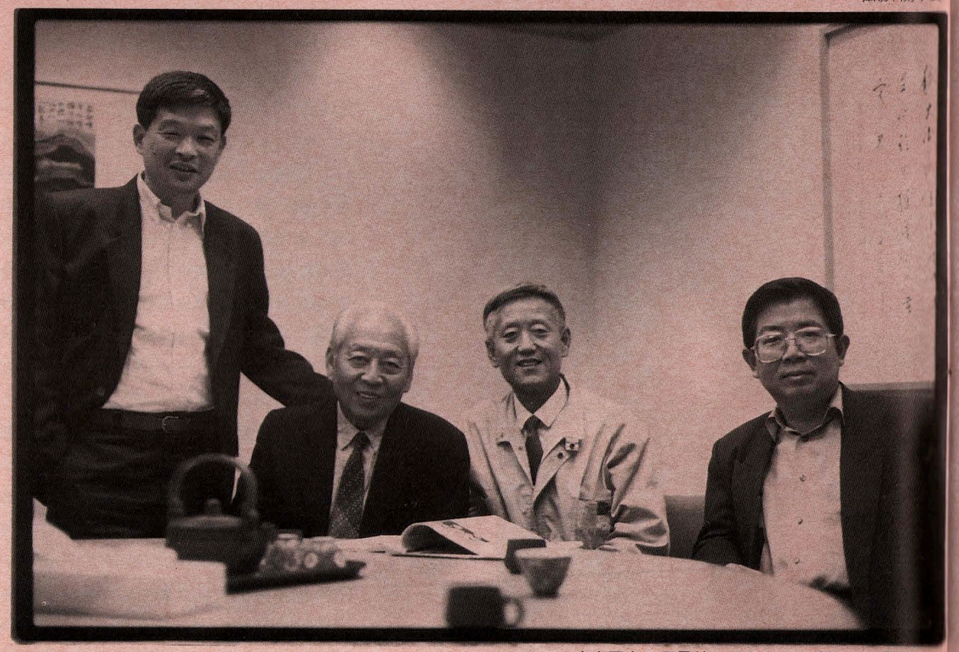
記一次中、港、台劇藝對話

袁惠兒

題目是「劇團與觀衆」，但兩位講者談的，正名爲「劇場與觀衆」其實會較爲合適。劇場，它的形式、它的內容、它在演出背後的觀念和意義，與「劇團」所指向的並不相同，其中是否顯示了主辦單位與講者所關注留意的，互相有點差異？當天的講者是沙葉新與王墨林，沙葉新是上海人民藝術院院長，主要的編劇作品《假如我是眞的》、《尋找男子漢》、《耶穌、孔子、披頭四連儂》，說出了劇名，可能香港觀衆或深刻或浮光掠影地耳聞目睹過；王墨林在台灣積極搞小劇場，用話語用文字用演出詮釋自己的觀念，出版過《城市劇場與身體》、《後昭和的日本像》等書籍，定名自己爲戲劇型態探索者。兩個不同年代、不同背景、不同歷練的人，對台上與台下的問題，也自有不同的關注。撮錄了兩人在研討會上的發言，對照一下來看，是兩種不同的回看歷史的態度，沙葉新提到的「三突出」、回看了中國近代戲劇發展的情況，當中有許多時勢的由不得人。戲劇的發展軌跡從屬於政治，要打破面前的壓抑與困囿就要花上好大的勁。王着眼的倒是更前更古舊的戲劇史，帶着他關注的社會性、文化本質的角度，看出另一種反省，向事情的本質探詢。

然而，莫論怎樣才是走前或走後，都是詮釋一項東西的一種視野，看着中、台兩地人詮釋台上與台下，再回看香港戲劇的發展和走向，又會看出甚麼？在香港，劇場與觀衆又處在一個怎樣的關係當中？劇場又感染、推動、影響了幾多香港人的生活？不是各家自掃門前雪，只是自家的事，到底是要自家人去關心垂詢的。

攝影/關本眞



由左至右：王墨林、吳祖光、徐曉鐘、沙葉新

老師與學生

沙葉新說一直以來在國內，劇團與觀衆的關係是一種老師和學生的關係。西方理論說劇場是思想交流的場地，一些中國戲劇工作者認爲這種說法在中國也可成立。但是，沙葉新認爲，中國大陸有其本身的文化背景、經濟特性，大部份的中國人，並不存在西方人那種孤獨感，即算是孤獨，也與西方的含意不一樣。劇場作爲一種精神避難所的情形，與西方不大一樣。從他的理解，孤獨在某種程度上來說是一種自由，自由是沒有壓迫、沒有被干涉的時候。可中國人的生存空間裏擠擁着十一億人，社會生活統一化，精神生活亦歸一化、政治化，做一個中國人從生到死都被一種無形的規律所制抑，處處有人在約束你、命令你。積極一點看是在中國有很多人關心你，生、老、病、死都有人管，單位有人管、回到家也有人管；但消極來說就是互相干預了。所以，中國人到劇場不同於西方人到劇場爲了逃避。

揚英雄抑反派

中國舞台一向主張教化，這是傳統。中國戲劇要揚善抑惡，發揮教化意義，而且帶有濃厚的理想主義色彩，在悲壯的戲裏也要有個團圓、圓滿的結局。所以，沙葉新認爲，在中國劇場與觀衆的關係一向是老師與學生的關係。解放之後，戲劇變成了政治教育，每次政治運動都曾在舞台上出現過——土改有土改的戲，反右有反右的戲，戲劇都是爲政治服務。那時候樣板戲的創作原則是「三突出」：就是在許多人物之中突出正面人物，無論在語言描寫、舞台服裝等都是；還有是在正面人物裏要突出英雄；而在所有英雄人物裏要突出主要英雄，舞台位置在最中心，音樂唱腔要是最高音。爲了達到政治教化的目的，了創作原則，舞台上要表現一個英雄讓訴觀衆應該是怎樣，但這「應該」往往不的「應該」。那些「應該」，現在都變成了

文革期間許多文章都有類似的句子一場生動的政治教育課」，指的就是在後。既然是上政治課，便要認眞嚴肅，了是軟弱的表現，要堅强；也不准笑，了。

轉變之秋

最近十年劇場與觀衆的關係開始有戲劇工作者對四人幫的揭發，出現了傷也逃不開教育觀衆的目的，觀衆依然是台上給他的一切。傷痕戲劇的出現帶來潮，但這高潮過去之後，人們冷靜下來發現批判的矛頭不應單單指向四人幫己、指向正在掌權的幹部、指向政府部是眞的》說的就是這些。

現在，劇場與觀衆的關係正處於一家開始討論戲劇的本體問題，爲戲劇尋新說看到了現在有一些創作者開始要求問題，劇場與觀衆的關係變得平等——

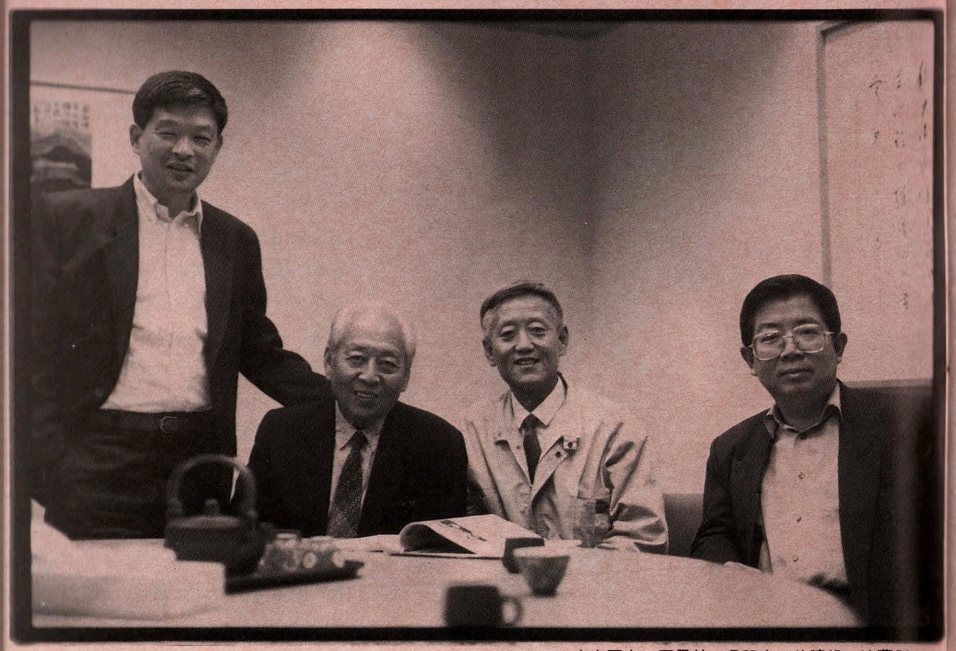
劇場階級

王墨林在思考「劇團與觀衆」這題目時多觀念是源自唐文標《中國古代戲劇史初王墨林指出中國早期的戲劇，是由宮廷到民間的，以前宮廷以至富戶大紳自己演給他們看。如果歸納中國戲劇發展之中以歸納出：早期宮廷培養的表演團體、以職業劇團、三教九流的戲班子；它們三種娛樂而服務的，劇團遂有其被需要性：宮皇而演，職業劇團則爲大衆而存在，所以式與觀衆的內容形成了一種强固的關係。

王墨林認爲劇場之中有一個階級問題麼劇團一定也有一伙特別階級的觀衆，也的被需要性是被動的，劇場演出形式的變會結構而變化，因而使到觀衆有變化；劇的變化並不是導演、藝術總監或編劇主觀的，其變化跟客觀環境有關。但另一方面着劇團演出的變化而產生正反的變化，劇衆的階級區別。

王墨林的《我的鄉愁，我的歌——海盜版》

攝影/關本田



由左至右：王墨林、吳祖光、徐曉鐘、沙葉新

上與台下的線

記一次中、港、台劇藝對話

袁惠兒

老師與學生

沙葉新說一直以來在國內，劇團與觀衆的關係是一種老師和學生的關係。西方理論說劇場是思想交流的場地，一些中國戲劇工作者認爲這種說法在中國也可成立。但是，沙葉新認爲，中國大陸有其本身的文化背景、經濟特性，大部份的中國人，並不存在西方人那種孤獨感，即算是孤獨，也與西方的含意不一樣。劇場作爲一種精神避難所的情形，與西方不大一樣。從他的理解，孤獨在某種程度上來說是一種自由，自由是沒有壓迫、沒有被干涉的時候。可中國人的生存空間裏擠擁着十一億人，社會生活統一化，精神生活亦歸一化、政治化，做一個中國人從生到死都被一種無形的規律所制抑，處處有人在約束你、命令你。積極一點看是在中國有很多人關心你，生、老、病、死都有人管，單位有人管、回到家也有人管；但消極來說就是互相干預了。所以，中國人到劇場不同於西方人到劇場爲了逃避。

揚英雄抑反派

中國舞台一向主張教化，這是傳統。中國戲劇要揚善抑惡，發揮教化意義，而且帶有濃厚的理想主義色彩，在悲壯的戲裏也要有個團圓、圓滿的結局。所以，沙葉新認爲，在中國劇場與觀衆的關係一向是老師與學生的關係。解放之後，戲劇變成了政治教育，每次政治運動都會在舞台上出現過——土改有土改的戲，反右有反右的戲，戲劇都是爲政治服務。那時候樣板戲的創作原則是「三突出」：就是在許多人物之中突出正面人物，無論在語言描寫、舞台服裝等都是；還有是在正面人物裏要突出英雄；而在所有英雄人物裏要突出主要英雄，舞台位置在最中心，音樂唱腔要是最高音。爲了達到政治教化的目的，「三突出」就成了創作原則，舞台上要表現一個英雄讓觀衆學習，告訴觀衆應該是怎樣，但這「應該」往往不是客觀設計上的「應該」。那些「應該」，現在都變成了「不應該」了。

文革期間許多文章都有類似的句子：「眞是上了一場生動的政治教育課」，指的就是在看完一齣戲之後。既然是上政治課，便要認眞嚴肅，也不准哭，哭了是軟弱的表現，要堅强；也不准笑，笑便不夠嚴肅了。

轉變之秋

最近十年劇場與觀衆的關係開始有了變化。中國戲劇工作者對四人幫的揭發，出現了傷痕戲劇，但是也逃不開教育觀衆的目的，觀衆依然是被動的接受舞台上給他的一切。傷痕戲劇的出現帶來一個小小的高潮，但這高潮過去之後，人們冷靜下來、沉思之後，發現批判的矛頭不應單單指向四人幫，還應指向自己、指向正在掌權的幹部、指向政府部門，《假如我是眞的》說的就是這些。

現在，劇場與觀衆的關係正處於一個轉型期，大家開始討論戲劇的本體問題，爲戲劇尋找出路。沙葉新說看到了現在有一些創作者開始要求觀衆自己思考問題，劇場與觀衆的關係變得平等——平等地思考。

劇場階級

王墨林在思考「劇團與觀衆」這題目時，他說有許多觀念是源自唐文標《中國古代戲劇史初稿》一書的。王墨林指出中國早期的戲劇，是由宮廷發展，而後才到民間的，以前宮廷以至富戶大紳自己擁有戲班，專演給他們看。如果歸納中國戲劇發展之中的劇團，可以歸納出：早期宮廷培養的表演團體、以營利爲主的職業劇團、三教九流的戲班子；它們三種，統統是爲娛樂而服務的，劇團遂有其被需要性：宮廷戲班爲帝皇而演，職業劇團則爲大衆而存在，所以，劇團的形式與觀衆的內容形成了一種强固的關係。

王墨林認爲劇場之中有一個階級問題，就是說甚麼劇團一定也有一伙特別階級的觀衆，也因此，劇團的被需要性是被動的，劇場演出形式的變化是因爲社會結構而變化，因而使到觀衆有變化；劇場演出形式的變化並不是導演、藝術總監或編劇主觀上可以改變的，其變化跟客觀環境有關。但另一方面，觀衆亦隨着劇團演出的變化而產生正反的變化，劇團決定了觀衆的階級區別。

中英劇團也演過《尋找男子漢》

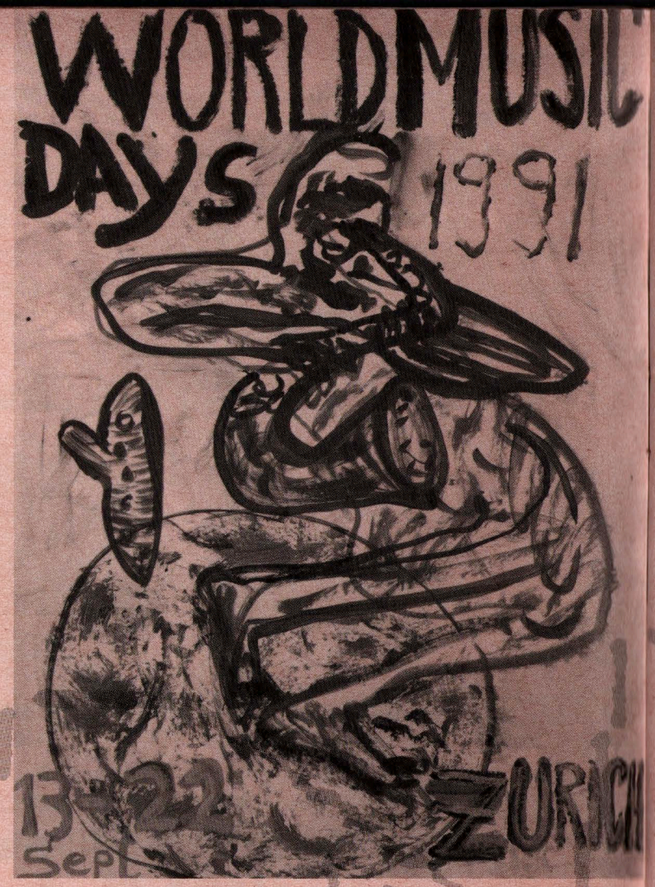
古希臘時代，只有法定的人民才可以進入劇場，其他人如奴隸等根本不可以進入劇場；希臘勞動階層要看一次戲，便會耗去三份一的工資，他們根本無緣看戲。雅典四十幾萬人中，法定可以看戲的只有四萬人，但一年有八十幾個演出，其他的奴隸便要爲這四萬人而付出更多的勞力，這就是雅典的民族主義，也反映出劇場與社會建構起一種强固的階級制度。現在我們所感動的《伊狄帕斯王》，我們拿成是一種精神的提升，但在當時是用來教化希臘公民對宗教和道德美的價值的追求，而且只有法定的人民才可追求這些東西，奴隸卻不可以。

互動互衍

回看中國的戲劇，王墨林指出中國戲劇與西方戲劇極大不同的一點：中國戲曲裏，觀衆是創作戲曲的集體成員。戲曲演員的創造過程也就是觀衆的欣賞過程，只有通過觀衆的欣賞，戲曲的創作才能夠完成。以前的戲班裏，觀衆與戲台並沒有明確的界限，甚至觀衆的喝倒采或叫好，都時刻令演員感受到有一客觀的存在，台上台下，是一種互相創造、互動的關係。在中國，觀衆與劇團一起演出；在西方，則是「你來看我的戲」的關係。

也因此，與其說戲曲是一種藝術的表演，不如說是一種文化的表演，王墨林說就像他在台灣看歌仔戲一樣，即使已經看了許多遍依然看得津津有味，觀衆並不是從看戲獲得快樂，而是通過看戲，其身份被認同，而身份認同的記憶複述，遂產生了精神上的安定作用。✖

王墨林的《我的鄉愁，我的歌——海盜版》



世界新秩序下的音樂

記國際現代音樂協會(ISCM)年會

周凡夫

已有近七十年歷史，在推動二十世紀音樂發展上起着重大作用的國際現代音樂協會（ISCM），最近在瑞士蘇黎世舉行的周年大會及世界音樂節（World Music Days），面對蘇聯共黨瓦解，及西方政治集團無形圍牆之消失，正充滿了一片生機。

已獲得蘇聯及國際承認獨立地位的立陶宛，已提出重返ISCM大家庭，蘇聯、阿塞科疆、南非亦計劃加入爲會員。香港由於在一九八八年主辦了一次深受各會員代表讚許的大會及音樂節，更已計劃爭取在一九九七年香港進入歷史新紀元時，再度主辦這項龐大的國際性音樂盛會。

新血湧現

今年之盛會於九月十三至廿三日舉行，共有三十二個國家地區的代表出席，本港出席的作曲家有三位，包括香港作曲家聯會的主席曾葉發、副主席陳永華，及執委陳國平。

蘇黎世過往於一九二六年及一九五七年已曾兩度主辦過ISCM周年大會，今年第三次主辦，今年參與選拔的作品共有八百零七首之多，打破歷年紀錄，結果經由評判團選出了七十二首作品在世界音樂節中演出。

今次負責甄選作品的評判團由瑞士作曲家Jürg Wyttenbach擔任主席，其他四位成員爲荷蘭的Frances-Marie Uitti，德國的Frank Schneider，南韓的姜碩熙和日本的湯淺讓二，但選出之作品，能夠反映出今年的主題"The breaking in from the borders"的卻不多。

今年安排的音樂會場數近三十場，有時從中午開始便有演出，到晚上十時還有音樂會，每天有三、四場之多，然而經評判團選出的作品有很多仍未能在音樂節中演出，使部份作曲家頗爲失望。

身爲ISCM副主席的曾葉發解釋說：「這是因爲瑞士的著名樂團蘇黎世音樂廳管弦樂團（TONHALLE ORCHESTRA），未能在音樂節期間排出檔期來，獲選出來的管弦樂曲便未能演出，加上經濟上、組織上的原因，有些作品亦未能發表，更嚴重的問題是有些演奏家小覷了所奏樂曲，沒有安排足夠的時間排練，到頭來未能將作品練好而不能登台，今年便有一個弦樂四重奏爲此而取消了演出。」

爲此，曾葉發透露，今年他已在大會上建議，以後每年以水準來選拔優秀作品在周年大會的世界音樂節演出，獲選作品將會作國際性宣傳，大力向各個音樂節推介，爭取入選作品有更多演出機會，在世界各地發表。

作爲香港代表今次出席的陳永華則表示，除了來自波蘭的克拉科夫（Cracow）電台管弦樂團和少數演奏家外，大多數演出者都是瑞士樂手，水平不高，一般反應平平。他並補充說：「今年演出多都深受德國派影響，即使是南韓的作品年台灣有好幾位作曲家出席，但沒有作品香港的陳國平的作品《環聲影變》，是一電子音樂，由一位敲擊樂手作現場演奏的趣味性、娛樂性，大受歡迎，可能今年的都較抽象、枯燥了。」

曾葉發則認爲阿塞拜疆一位四十四歲Frangis Ali-Sade所寫的弦樂四重奏技很有個人風格。

陳永華則指出，今年可喜的現象是少都出自新人，可說新血湧現；此外，討會都充滿生氣，發言討論踴躍，氣氛原因是世界大潮流之轉變，帶來新的秩使ISCM吹進了一股生氣。

今年在蘇黎世舉行的世界音樂節，敲擊樂手Si Kutterer 演奏完陳國平（右二）的《環聲影變》曾葉發（右一）及陳永華（左一）合影。

恢復會籍

東歐的捷克、匈牙利、波蘭、羅馬尼夫早已是ISCM會員，至於被蘇聯併吞的立陶宛，已在今年大會中提出重新參加會籍，阿塞拜疆和種族問題緩和下來的入會；南非的參加，將意味着ISCM會洲會員。

至於一直未參加的蘇聯，也在探求時遇上的問題是，蘇聯莫斯科和彼得斯織都欲參加，由那一個組織作代表，便至於匈牙利亦已提出改由匈牙利作曲家去由國家控制的匈牙利音樂家協會的代

關於會籍問題，曾葉發這樣說：「IS幾個會員國沒有人出席，這裏面包括美有一個ISCM美國分會在紐約，但該組織活躍，又不交會費，因此，爲避免被一個一個國家地區的代表，今次大會作出Associate Member，容許同一國家地區個組織參加，但非正式會員則無投票權的問題，會交由有關人士作研究，如無會研究具體細則。」

的音樂

代音樂協會(ISCM)年會

周凡夫

已有近七十年歷史，在推動二十世紀音樂發展上起着重大作用的國際現代音樂協會（ISCM），最近在瑞士蘇黎世舉行的周年大會及世界音樂節（World Music Days），面對蘇聯共黨瓦解，及西方政治集團無形圍牆之消失，正充滿了一片生機。

已獲得蘇聯及國際承認獨立地位的立陶宛，已提出重返ISCM大家庭，蘇聯、阿塞科疆、南非亦計劃加入爲會員。香港由於在一九八八年主辦了一次深受各會員代表讚許的大會及音樂節，更已計劃爭取在一九九七年香港進入歷史新紀元時，再度主辦這項龐大的國際性音樂盛會。

新血湧現

今年之盛會於九月十三至廿三日舉行，共有三十二個國家地區的代表出席，本港出席的作曲家有三位，包括香港作曲家聯會的主席曾葉發、副主席陳永華，及執委陳國平。

蘇黎世過往於一九二六年及一九五七年已曾兩度主辦過ISCM周年大會，今年第三次主辦，今年參與選拔的作品共有八百零七首之多，打破歷年紀錄，結果經由評判團選出了七十二首作品在世界音樂節中演出。

今次負責甄選作品的評判團由瑞士作曲家Jürg Wyttenbach擔任主席，其他四位成員爲荷蘭的Frances-Marie Uitti，德國的Frank Schneider，南韓的姜碩熙和日本的湯淺讓二，但選出之作品，能夠反映出今年的主題"The breaking in from the borders"的卻不多。

今年安排的音樂會場數近三十場，有時從中午開始便有演出，到晚上十時還有音樂會，每天有三、四場之多，然而經評判團選出的作品有很多仍未能在音樂節中演出，使部份作曲家頗爲失望。

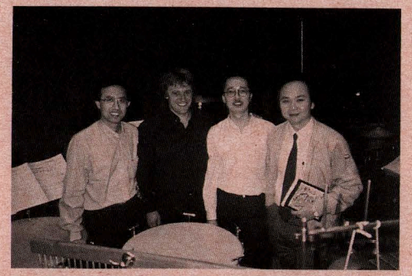
身爲ISCM副主席的曾葉發解釋說：「這是因爲瑞士的著名樂團蘇黎世音樂廳管弦樂團（TONHALLE ORCHESTRA），未能在音樂節期間排出檔期來，獲選出來的管弦樂曲便未能演出，加上經濟上、組織上的原因，有些作品亦未能發表，更嚴重的問題是有些演奏家小覷了所奏樂曲，沒有安排足夠的時間排練，到頭來未能將作品練好而不能登台，今年便有一個弦樂四重奏爲此而取消了演出。」

爲此，曾葉發透露，今年他已在大會上建議，以後每年以水準來選拔優秀作品在周年大會的世界音樂節演出，獲選作品將會作國際性宣傳，大力向各個音樂節推介，爭取入選作品有更多演出機會，在世界各地發表。

作爲香港代表今次出席的陳永華則表示，除了來自波蘭的克拉科夫（Cracow）電台管弦樂團和少數演奏家外，大多數演出者都是瑞士樂手，水平不高，一般反應平平。他並補充說：「今年演出的作品，很多都深受德國派影響，即使是南韓的作曲家亦然。今年台灣有好幾位作曲家出席，但沒有作品演出，我們香港的陳國平的作品《環聲影變》，是一首配合預錄之電子音樂，由一位敲擊樂手作現場演奏的樂曲，很有趣味性、娛樂性，大受歡迎，可能今年的作品大部份都較抽象、枯燥了。」

曾葉發則認爲阿塞拜疆一位四十四歲的女作曲家Frangis Ali-Sade所寫的弦樂四重奏技法很大膽，也很有個人風格。

陳永華則指出，今年可喜的現象是，獲選作品不少都出自新人，可說新血湧現；此外，各種會議和研討會都充滿生氣，發言討論踴躍，氣氛熱烈且融洽，原因是世界大潮流之轉變，帶來新的秩序和氣象，也使ISCM吹進了一股生氣。



今年在蘇黎世舉行的世界音樂節，敲擊樂手 Siegtried Kutterer 演奏完陳國平（右二）的《環聲影變》後與曾葉發（右一）及陳永華（左一）合影。

恢復會籍

東歐的捷克、匈牙利、波蘭、羅馬尼亞、南斯拉夫早已是ISCM會員，至於被蘇聯併吞後喪失了會籍的立陶宛，已在今年大會中提出重新參加，申請恢復會籍，阿塞拜疆和種族問題緩和下來的南非，亦要求入會；南非的參加，將意味着ISCM會出現第一個非洲會員。

至於一直未參加的蘇聯，也在探求入會之法。現時遇上的問題是，蘇聯莫斯科和彼得斯堡的作曲家組織都欲參加，由那一個組織作代表，便有待研究了。至於匈牙利亦已提出改由匈牙利作曲家聯會，替代過去由國家控制的匈牙利音樂家協會的代表地位。

關於會籍問題，曾葉發這樣說：「ISCM今年有好幾個會員國沒有人出席，這裏面包括美國在內。美國有一個ISCM美國分會在紐約，但該組織在美國並不活躍，又不交會費，因此，爲避免被一個組織壟斷了一個國家地區的代表，今次大會作出建議，設立Associate Member，容許同一國家地區，有多於一個組織參加，但非正式會員則無投票權，有關法律上的問題，會交由有關人士作研究，如無意外，明年將會研究具體細則。」

爭取九七主辦權

中國大陸對加入ISCM之事本來很積極，曾一度與台灣共同提出入會，後因雙方採用名字之問題拖延下來，但去年台灣以「中華台北」名號獲得接納爲正式會員後，大陸至今則仍未入會，今年更未有派觀察員出席，曾葉發對此亦感到遺憾，正計劃與大陸接觸以了解情況。

目前參加ISCM的亞洲國家地區，除香港、台灣外，還有日本、南韓、馬來西亞。曾葉發透露，在今年大會期間，他召集各亞洲代表開了一次「非正式」會議，除馬來西亞代表臨時表示因內部問題退出會議外，參與會議的代表有日本的松平賴曉、筱原眞，台灣的潘皇龍、溫隆信，南韓的李萬芳、姜碩熙和香港的陳永華，會議的內容主要討論加强亞洲區的音樂聯繫，曾葉發這樣說：「在會議中我們建議日後設法加强大家的聯繫，在安排邀請演奏現代音樂的表演團體演出時，盡量和其他亞洲國家聯絡，以爭取更多演出交流機會，今年在ISCM演出的蘇黎世合奏團，我們已爭取得香港藝術節在明年初邀請他們來香港演奏，也希望他們能到鄰近國家演出。此一提議大家都表贊同，當時並已議決由我們香港擔任通訊中心，作爲亞洲區的通訊處，負責將收集到的訊息向亞洲各國發送。」

曾葉發同時透露，香港不僅在亞洲音樂交流事務上承擔起一定責任，ISCM爲了解亞洲區會員對大會的評價，今年除由一位挪威音樂家撰寫大會今年的「官方報告」外，還特別委約本港的陳永華另外獨立撰寫一份大會「官方報告」，以便協會能理解不同的觀點和看法。

明年的大會在波蘭華沙舉行，爲避免和「華沙之秋」音樂節撞期，故提早於五月十五至廿三日舉行，後年則由墨西哥主辦，主辦城市現時已安排到公元二千年，而香港則希望能爭取在一九九七年再度主辦。

曾葉發認爲如果香港能夠在一九九七年進入歷史新紀元時，主辦此一規模盛大的國際音樂盛會，是有重大意義的，他說：「一九九七年原定由南韓主辦，但今次會議南韓代表的態度頗爲曖昧，表示因爲政局問題難以作出決定，由於香港一九八八年的成功舉辦經驗，因此有很大機會可以取代南韓放棄後的主辦權。能否成事，看來這一兩年間便會明朗。」香港音樂家能夠籌劃九七年後的國際大型活動，除了能夠讓香港在全球音樂創作精英的見證下，踏入「一國兩制」的歷史新階段外，最重要的意義還在於顯示了香港音樂家留港建港的決心，因此，相信各方面的人士都會樂見爭取主辦九七年ISCM大會及世界音樂節的計劃能夠成爲事實。 ✖

大型舞劇

自梳女

蠶桑記

歸舟，追尋一抹失落的過去
自梳，一個百年孤獨的承諾……。

藝術總監：舒巧
編舞：梁國城
編劇：陳方
作曲：羅永暉
佈景及道具設計：陳興泰
服裝設計：茂田
燈光設計：鍾玉珍

十二月六至八日　晚上七時三十分
十二月八日　下午三時正

香港文化中心大劇院

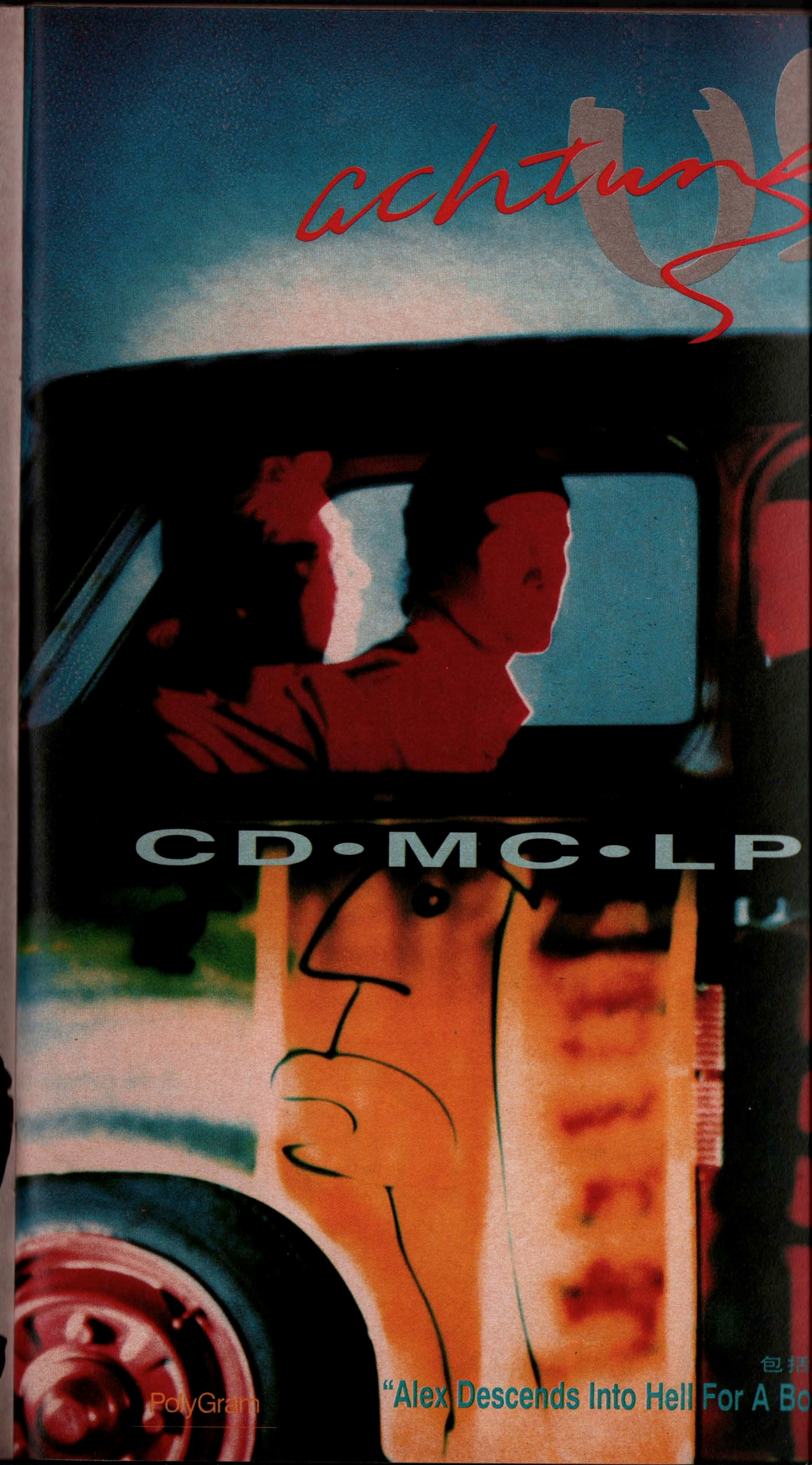
票價：$80, $60, $45, $30
設學生及高齡人仕半價優惠票
「香港文化中心之友」優惠票

門票在各城市電腦售票處發售
電話留座：734 9009
查詢節目：853 2642

市政局主辦

10 TH ANNIVERSARY
10
香港舞蹈團
成立十周年

自梳女



大型舞劇

自梳女

蠶桑記

《自梳女》

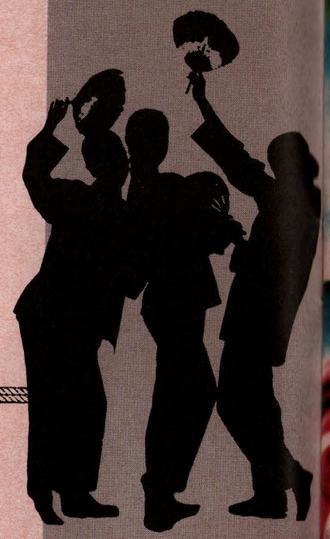
歸舟，追尋一抹失落的過去

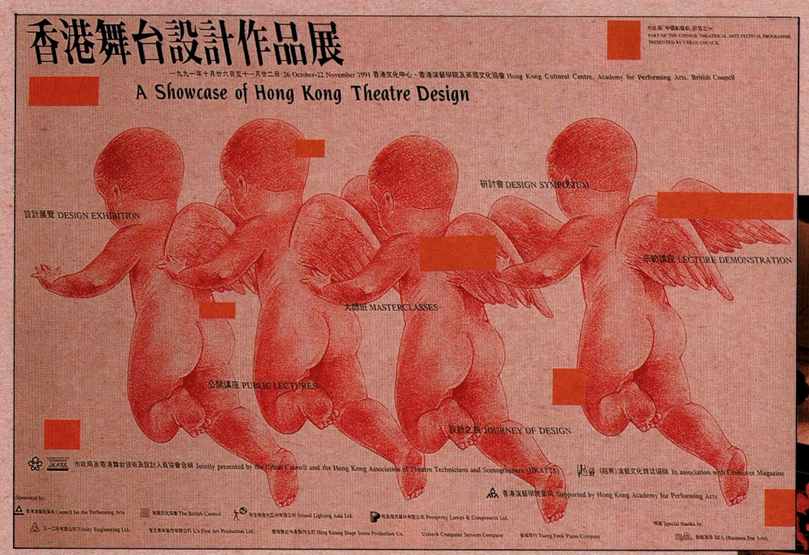
自梳，一個百年孤獨的承諾……。

三十分
正

$30
票

10 香港舞蹈團 成立十周年

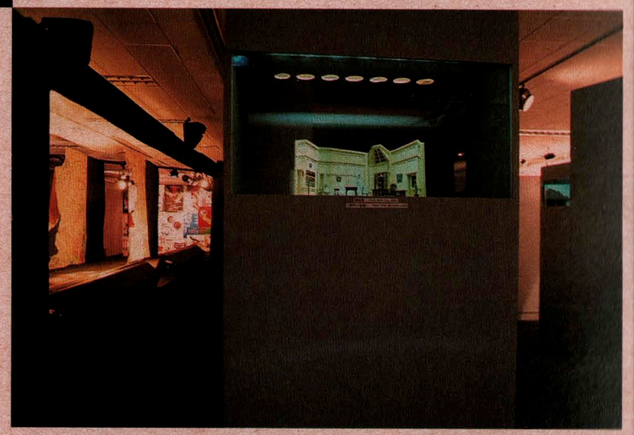




沒有這個展覽，還不知道香港有這麼多的舞
還不包括因爲離港、事忙等等原因沒有亮相的。
化粧及髮飾六個範疇，幾百件劇照和作品放在
逼，但陳俊豪（John Chan）設計的展場爲訪客

舞台設計其實不易展示，把作品抽離演出的
者無法進入其中的創作意念，往往只可以判別劇
多於設計作品本身的素質。設計者多不願再用文
個創作或者歷史的紀錄，要帶觀衆走一遍幕後，
正面的意義。何況，對於香港的演藝中角色日漸
一次巡禮吧。

六月去過布拉格國際舞台設計四年展的人，
猶遠。但我們的創作歷史才短——十五年前，你
字嗎？——四年後未必不可以有優秀的作品帶去
起跑線上的一幅合照吧。



一九九一年十一月八至廿二日
香港文化中心展覽廳

香港舞台設計作品展

A Showcase of Hong Kong Theatre Design

沒有這個展覽，還不知道香港有這麼多的舞台設計師。參展的便有三十五人，還不包括因爲離港、事忙等等原因沒有亮相的。佈景、道具、燈光、音響、服裝、化粧及髮飾六個範疇，幾百件劇照和作品放在略嫌偏僻的文化中心展覽廳有點擠逼，但陳俊豪（John Chan）設計的展場爲訪客製造了一次劇場經驗。

舞台設計其實不易展示，把作品抽離演出的動態時空，以靜止的形式呈現，觀者無法進入其中的創作意念，往往只可以判別劇照拍攝的水準、模型製作的手工，多於設計作品本身的素質。設計者多不願再用文字解畫，寧願舞台見，但要作爲一個創作或者歷史的紀錄，要帶觀衆走一遍幕後，展覽的形式雖有種種不足，也有它正面的意義。何況，對於香港的演藝中角色日漸受重視的設計者，也應該是時候來一次巡禮吧。

六月去過布拉格國際舞台設計四年展的人，也許會覺得本地的水平與國際相比猶遠。但我們的創作歷史才短——十五年前，你有在海報、場刊上看見設計師的名字嗎？——四年後未必不可以有優秀的作品帶去捷克。這次的展覽，大概可以視爲起跑線上的一幅合照吧。

一九九一年十一月八至廿二日
香港文化中心展覽廳

計作品展

《香港舞台設計作品展》由市政局及香港舞台技術及設計人員

A Showcase of Hong Kong Theatre Design

《香港舞台設計作品展》由市政局及香港舞台技術及設計人員協會主辦，《越 界》協辦，演藝學院參與及支持，演藝發展局及英國文化協會贊助。

首演六場爆滿 嘉士伯灣仔劇團 CARLSBERG WANCHAI THEATRE 載譽重演九場

擺檔俏冤家

編劇：龍智成

導演：何偉龍

監製：林淑貞

執行導演：甘銘泰

舞台設計：羅佩貞

燈光設計：甘玉儀

執行舞台監督：曹玉娥

舞台監督：麥光輝

…龍智成（俊男）以風趣、幽默之筆，寫出了小人物的喜怒哀樂，博得大量觀衆的掌聲。

…何偉龍作爲這個鬧劇的導演，成績是不錯的

…總括來說，《擺檔俏冤家》是一個有水平的演出

武耕 越界 25・10・91

…整體演出來說是成功的，保持了該劇團的演出水準：豐富的娛樂性，強烈的劇場效果，熱情洋溢的演出風貌…

李銘森 星島日報 13・10・91

…從未見過一班這樣獨特的演員，尤其那些無關重要的演員…若論演戲，他們可說都是戲份極少的角色，特別的是他們卻是全心全意地演好他們僅有的戲份…這樣的一批好團員，的確令人讚服，也值得他們自豪。

如國烈 大公報

香港文化中心劇場
票價：$35・$55
各城市電腦售票網有售
（訂票電話：734 9009）

演藝發展局贊助　本節目由市政局資助

1991年・

13/12(晚)8：00 — (A)(I)

14/12(日)3：00 — (A)(III)
(晚)8：00 — (B)(II)

15/12(日)3：00 — (A)(III)
(晚)8：00 — (B)(I)

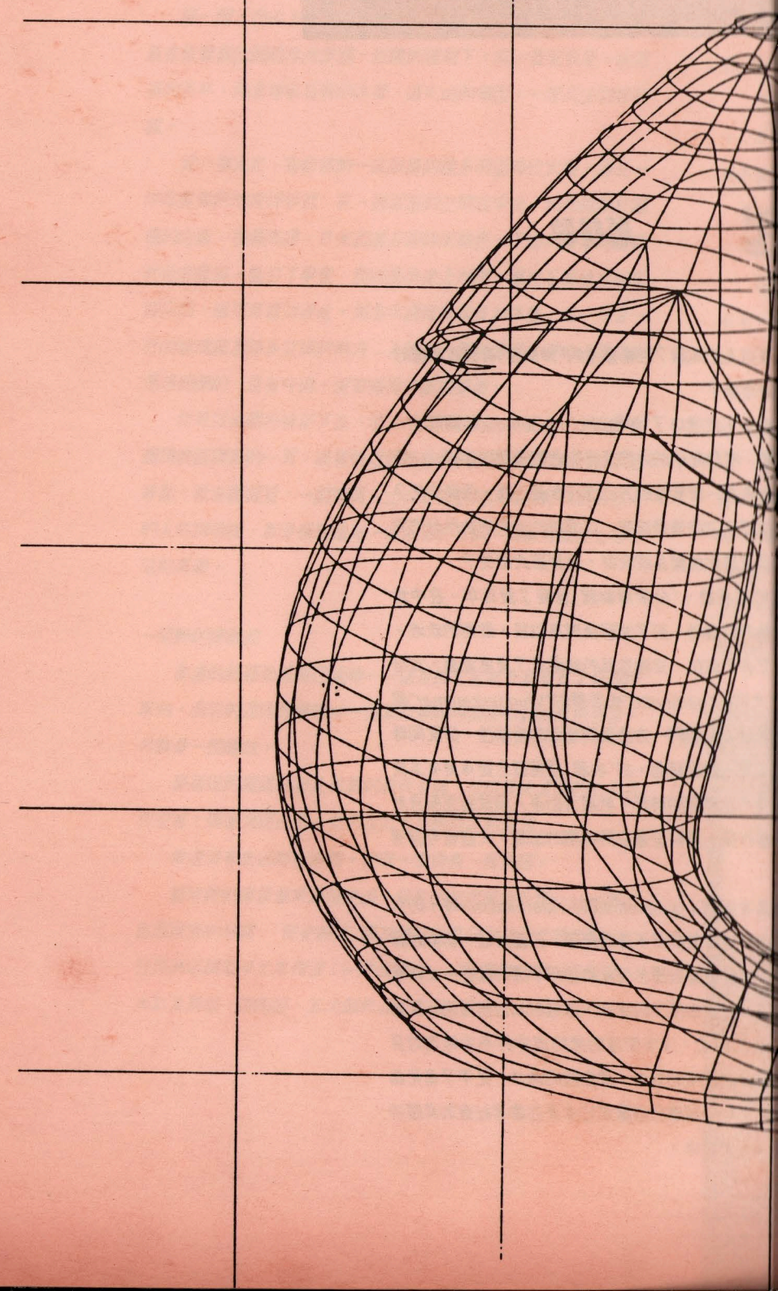
17/12(晚)8：00 — (A)(II)

18/12(晚)8：00 — (B)(III)

19/12(晚)8：00 — (A)(I)

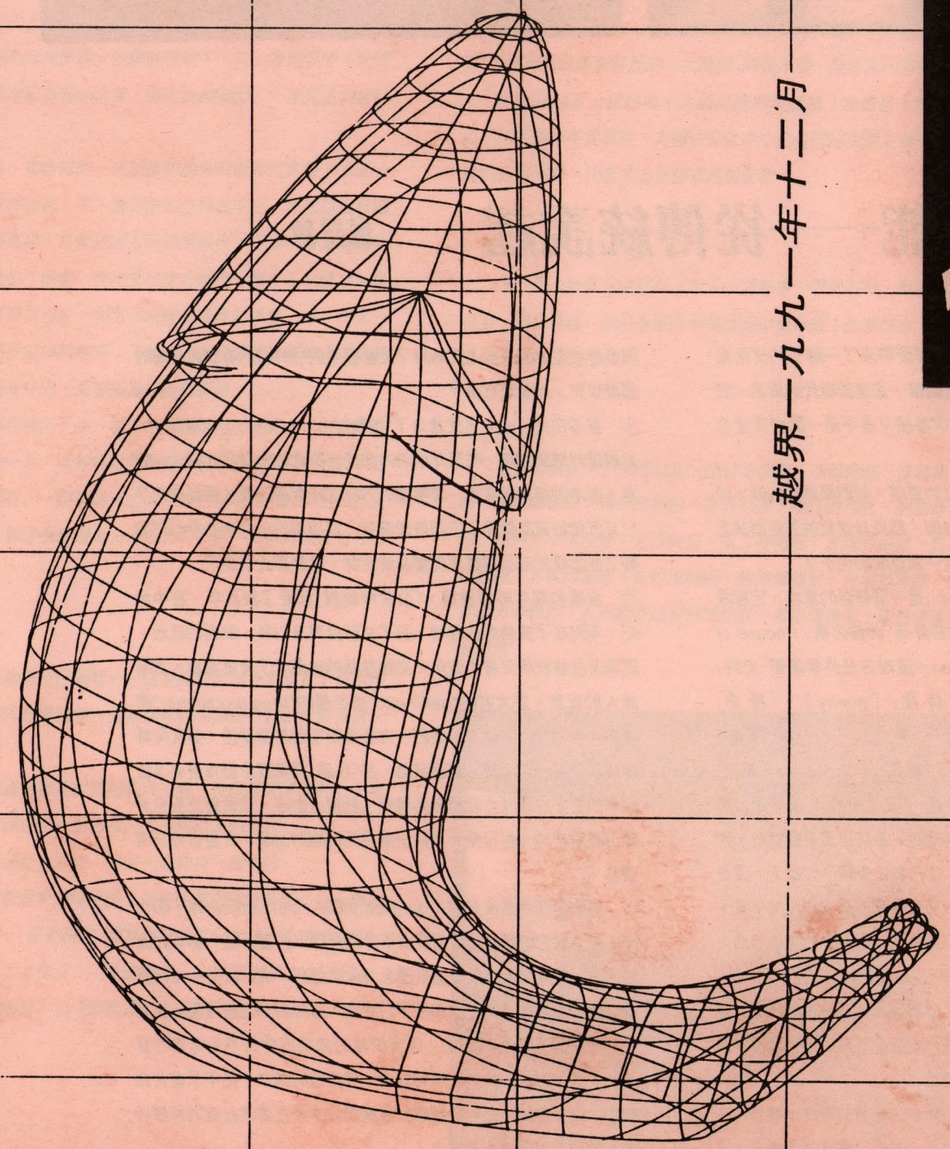
20/12(晚)8：00 — (B)(II)

Cast(A)：鍾子健(松)、柳文興(樂)、張振中(煙)、甘銘泰(忠)、鍾淑儀(嬌)　Cast(B)：張振中(松)、葉運強(樂)、鍾子健(煙)、李智良(忠)、黃慧君(嬌)　Cast(I)：梁黎珊(笑) Cast(II)：甘玉儀(笑) Cast(III)：姚穗香(笑)



變奏

越界一九九一年十二月



嘉士伯湾仔劇園 載譽重演九場
CARLSBERG WANCHAI THEATRE

擺檔俏冤家

…龍智成(俊男)以風趣、幽默之筆，寫出了小人物的喜怒哀樂，博得大量觀衆的掌聲。
…何偉龍作爲這個鬧劇的導演，成績是不錯的
…總括來說，《擺檔俏冤家》是一個有水平的演出
武耕 越界 25・10・91

…整體演出來說是成功的，保持了該劇團的演出水準：豐富的娛樂性，強烈的劇場效果，熱情洋溢的演出風貌…
李銘森 星島日報 13・10・91

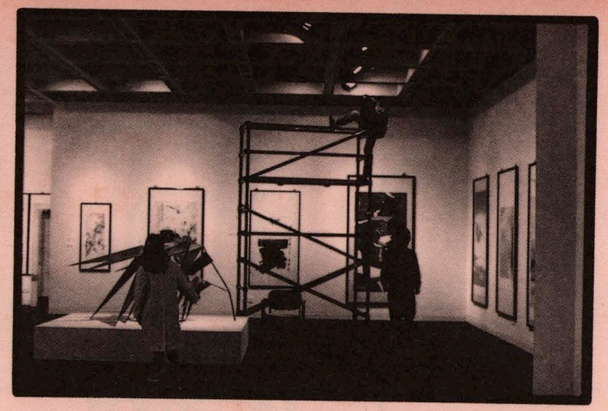
…從未見過一班這樣獨特的演員，尤其那些無關重要的演員…若論演戲，他們可說都是戲份極少的角色，特別的是他們卻是全心全意地演好他們僅有的戲份…這樣的一批好團員，的確令人讚服，也值得他們自豪。
如國烈 大公報

演藝發展局贊助 本節目由市政局資助

A)(III)
(B)(I)

17/12(晚)8：00—(A)(II)
18/12(晚)8：00—(B)(III)
19/12(晚)8：00—(A)(I)
20/12(晚)8：00—(B)(II)

松)、葉運強(樂)、鍾子健(樂)、李智良(忠)、黃慧君(嬌)　Cast(I)：梁緊珊(笑) Cast(II)：甘玉儀(笑) Cast(III)：姚建雪(笑)



視呈

博物館的功能——從傳統說起

蕭競聰

㈠ 香港文化中心開幕後，再爲香港繁榮帶來了一陣子的文化威勢。看它的建築別出心裁，有如鶴立鷄羣，充滿新時代的氣息。它究竟象徵了甚麼？也爲香港市民帶來甚麼？是不是一點兒文化自尊？

㈡ 香港是殖民地，很多從西方進口的東西，我們都樂意仿傚，但卻又無心斟酌。大致上，很多社會機制，都只具堂皇的外表而缺乏深刻的歷史內容。此座文化館又是否一個現成的例子？

㈢ 別以爲設立「博物館」或「文化中心」是一個嶄新的意念。它起源於公元二、三百年間的希臘。它的前身是「神靈之家」（house of the muses）或希臘稱之爲mouseion。這地方是供奉掌管「史詩」（epic）、「音樂」（music）、「詩歌」（poetry）、「歷史」（history）、「演講術」（oratory）、「愛情」（love）、「喜劇」（comedy）、「悲劇」（tragedy）、「舞蹈」（dance）、「天文」（astronomy）等九位女神之所，也是一「文化中心」。這兒是公衆會堂，內有食堂、花園、靜修室、演講廳、法院、天象觀察所、圖書館及收藏生物標本及文物的地方，由一教士管理。大致上，這是一所收藏館、研究中心及高等學府。那裏經常有學者如天文學家、數學家、作家及醫生等進行討論和學術研究，是會堂的主要活動。這些設施的成立，部份是受亞里士多德（Aristotle）的教訓影響，認爲學習必須透過觀察自然之事物，而科學思維必須根據事實，知識要以邏輯的法則分門別類才行。這大概也是希臘人把各類物件書籍收藏起來，以供公衆求知之用的原因。

㈣ 莫非現時香港的文化中心，也參考着古希臘的傳統，被視作一個教育機制，透過親身接觸物件或展品，甚至討論思考的機會，可讓參觀者從中汲取些人文知識？究竟香港的「博物館」有像古希臘的那麼學究、那樣理想嗎？

㈤ 香港在六、七十年代進口了「博物館」（museum）這個觀念，也興建起博物館來。唯恐其中的內容又在有意無意間被省卻——究竟，香港的博物館有否一套明確的方針進行收藏活動、保養文化？它又怎樣把藏品整理？怎樣透過研究，以邏輯的法則把物件分門別類？並怎樣把藏品演繹成展覽品或教材，教育廣大市民？

㈥ 希臘和羅馬時期過後，「公衆博物館」沉寂了數百年。在中世紀，寺院成了文物的收藏地。到了文藝復興及以後，歐洲的政治、經濟及社會秩序又有了演化，文物珍品的收藏成了皇室貴族、富裕商人的玩意。意大利的“gabinetto”或德國的“Wunderkammer”都是私人收藏珍品的地方。他們一方面强調收藏的趣味性，卻又同時發展了一些分類系統，整理藏品，把「收藏」這個觀念變得更有系統和學術化。在理性主義萌芽的時代，收藏活動是人類試圖克服自然界混亂秩序的一種行徑。百科全書在同時期的出現，大概也可證明這點。

㈦ 博物館既然是收藏館（gabinetto或Wunderkammer等）的引伸，要承襲它的傳統當然是自然不過的理想。但鑑於這一切都起源自西方，香港又應怎樣把這些理念消化和運用？博物館是一文化產物，也是某種政治及社會秩序下的機制，這機制如何被運用，要據運用者的意向和目的而定。沒有明確的意向或守持不合時宜的目的，只會讓這機制失卻正面的效力。博物館的進口，免不了會化橘成枳；至於香港的文化機關應怎樣釐定它本身在香港社會的具體功能，還須靠有關人士的努力。

圖片 P. 42～44：開放前的香港藝術館　攝影／關本良

◀ P.41：Frank Gehry, computer study for **Fishdance Restaurant**, Japan, 1987

視呈

雜說一些博物館

Hugh Chiver

兩個童年記憶裏的博物館

第一個，在山上的一個小鎮。裏邊有一個橡木的箱子，裝着一隻在教堂裏找到的木乃伊貓。骯髒的玻璃下，有一隻鯊魚牙、拿破崙的茶杯、用本地板石做的木琴。還有山的模型。一座民主的博物館。

另一個大些，在倫敦的一座雄偉的維多利亞時代大屋。這是一間像監獄的地質博物館，有一個深邃的空間在中央，和熟鐵欄杆圍邊的走廊。在最高處，日光因歲月而轉成綠色。下面的幾層經過現代化的裝修，吸引了學童。但如果你走上幾層，那些石頭樣本越來越沉悶，越不可區別彼此，而名字標籤就越長和多塵；在一行又一行的玻璃箱裏越多空掉的地方；人越少，而抵達這沙漠的人看來都迷迷惘惘的。沒有守衛，沒有值得守護的東西。

你可以從欄杆後望下去，看見地下的閃亮的新展品，期望着整個博物館翻新的一天，或者想想到甚麼時候那些互相影響的綽頭會碎裂、被灰塵覆蓋。一間精英人士或者那些相信博物館背後的某人的人的博物館。那是個珍惜每一塊呆滯的石頭，知道爲甚麼它在那兒的專家。

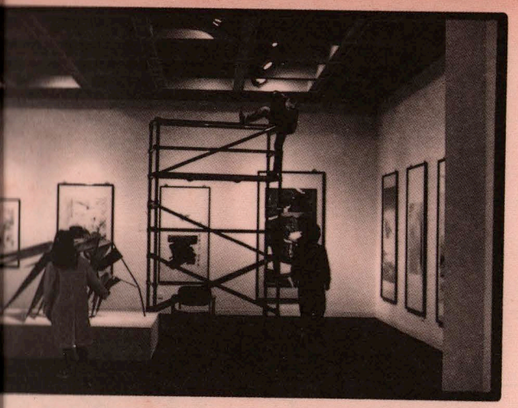
一間新的博物館

香港的新藝術館經已過時——這是說它當然不是今日才規劃出來的，而它的運作經費對於一個爲機場和中國而省錢的政府來說，只能是一個尷尬。

藝術館的建築將會是劣質的現代主義，地氈是被遺棄的七十年代宣言，而香港藏品是一些仍在出生中的作品的重演。

我還沒有去過新藝術館，但我一定會去，我承諾。

藝術館的結構看來那樣老派，硬生生的把事物分類——一種源自展銷室的分類。「歷史繪畫」跟其他有甚麼分別？至於當代藝術，分類的名詞似乎尤其倒退：㈠中國書畫，㈡西畫及雕塑，㈢版畫、水彩及素描，㈣陶塑，㈤大師作品（大師？）。



起　　蕭競聰

吸取些人文知識？究竟香港的「博物館」有像古希臘的
樣理想嗎？
、七十年代進口了「博物館」（museum）這個觀念，
物館來。唯恐其中的內容又在有意無意間被省卻——究
博物館有否一套明確的方針進行收藏活動、保養文化？
藏品整理？怎樣透過研究，以邏輯的法則把物件分門別
把藏品演繹成展覽品或教材，教育廣大市民？
羅馬時期過後，「公衆博物館」沉寂了數百年。在中世
了文物的收藏地。到了文藝復興及以後，歐洲的政治、
秩序又有了演化，文物珍品的收藏成了皇室貴族、富裕
，意大利的"gabinetto"或德國的"Wunderkammer"都
品的地方。他們一方面强調收藏的趣味性，卻又同時
類系統，整理藏品，把「收藏」這個觀念變得更有系統
理性主義萌芽的時代，收藏活動是人類試圖克服自然
一種行徑。百科全書在同時期的出現，大概也可證明

然是收藏館（gabinetto或Wunderkammer等）的引
的傳統當然是自然不過的理想。但鑑於這一切都起源
又應怎樣把這些理念消化和運用？博物館是一文化產
政治及社會秩序下的機制，這機制如何被運用，要據
和目的而定。沒有明確的意向或守持不合時宜的目
機制失卻正面的效力。博物館的進口，免不了會化橘
港的文化機關應怎樣釐定它本身在香港社會的具體功
關人士的努力。

視呈

雜說一些博物館

Hugh Chiverton（譯：文雜生）

兩個童年記憶裏的博物館

第一個，在山上的一個小鎮。裏邊有一個橡木的箱子，裝着一隻在教堂裏找到的木乃伊貓。航髒的玻璃下，有一隻鯊魚牙、拿破崙的茶杯、用本地板石做的木琴。還有山的模型。一座民主的博物館。

另一個大些，在倫敦的一座雄偉的維多利亞時代大屋。這是一間像監獄的地質博物館，有一個深邃的空間在中央，和熟鐵欄杆圍邊的走廊。在最高處，日光因歲月而轉成綠色。下面的幾層經過現代化的裝修，吸引了學童。但如果你走上幾層，那些石頭樣本越來越沉悶，越不可區別彼此，而名字標籤就越長和多塵；在一行又一行的玻璃箱裏越多空掉的地方；人越少，而抵達這沙漠的人看來都迷迷惘惘的。沒有守衛，沒有值得守護的東西。

你可以從欄杆後望下去，看見地下的閃亮的新展品，期望着整個博物館翻新的一天，或者想想到甚麼時候那些互相影響的綽頭會碎裂、被灰塵覆蓋。一間精英人士或者那些相信博物館背後的某人的人的博物館。那是個珍惜每一塊呆滯的石頭，知道爲甚麼它在那兒的專家。

一間新的博物館

香港的新藝術館經已過時——這是說它當然不是今日才規劃出來的，而它的運作經費對於一個爲機場和中國而省錢的政府來說，只能是一個尷尬。

藝術館的建築將會是劣質的現代主義，地氈是被遺棄的七十年代宣言，而香港藏品是一些仍在出生中的作品的重演。

我還沒有去過新藝術館，但我一定會去，我承諾。

藝術館的結構看來那樣老派，硬生生的把事物分類——一種源自展銷室的分類。「歷史繪畫」跟其他有甚麼分別？至於當代藝術，分類的名詞似乎尤其倒退：㈠中國書畫，㈡西畫及雕塑，㈢版畫、水彩及素描，㈣陶塑，㈤大師作品（大師？）。

藝術館的館長們反覆的說舊藝術館設備有限（是的）但成績相當好（不對）。在過去五年它幾乎完全忽略當代藝術。去看那自稱爲「香港藝術的當前發展的一次檢閱」的雙年展，是痛苦的練習。

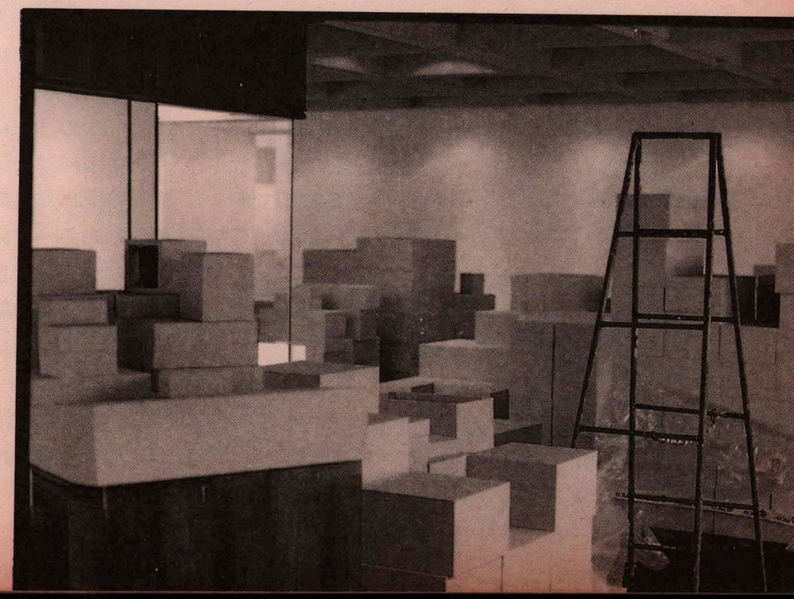
藝術館踏足公衆藝術（九龍公園的雕塑廊）及壁畫（文化中心）的經驗近乎災難性。文樓在文化中心大堂的龐大而全然令人不快的金屬浮雕，代表了本地藝術的新低點。

一個宣言

每一個人都是博物館長！每人心裏都有一間博物館。每條街上都有一間博物館。赦免每個瓶每幅版畫每根骨頭！掠奪城市！炸掉商場！保佑玻璃箱！

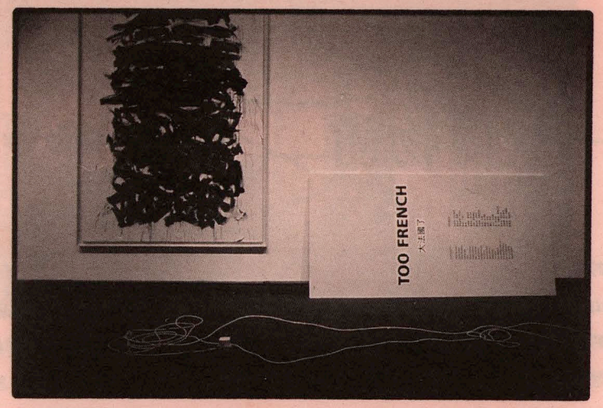
更多博物館

聲音博物館。感官博物館。變遷博物館。沙博物館。性格博物館。沈悶博物館。痛楚博物館。袋博物館。掩護博物館。歷險博物館。相對大小博物館。光博物館。權力博物館。食物博物館。重複博物館。好事博物館。有用博物館。動作博物館。失望博物館。極度暴力博物館。永不寫字的筆的博物館。黑暗博物館。隱藏的事物博物館。



文化政策的不平衡現象

甘甘



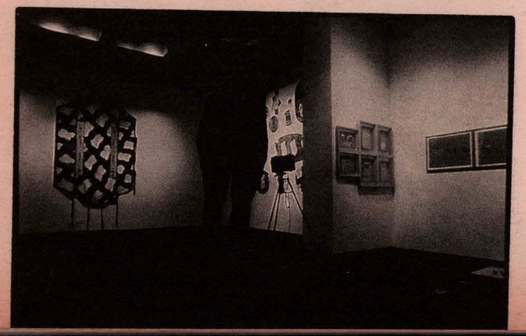
藝術品的出現，並非單純是藝術工作者個別的創作過程，而是個人在一系列複雜的社會制度中活動的成果；簡單地勾劃這系列制度，至少包括創作條件（藝術工作者的培訓、支持創作的資料及經濟條件）、藝術品的推介（展覽場地及展覽推廣、文字演繹如書刊和藝術評論、傳媒的使用等），以及藝術品的欣賞（如教育觀衆，亦包括教育機構內的美術教育），而只有各方面的配合，健康的藝術發展情況才可出現。政府花在藝術發展上的資源分配不均，或對藝術發展欠缺全盤的理解，形成此系列的制度中部份地方過度發育而臃腫，其他區域則乾枯貧血，最後形成畸形的不平衡現象。

不知是否與九七將臨有關，近年政府在藝術方面的投資，往往集中於大型場地建設。繼龐大的文化中心後，二億餘圓的新藝術館又告開幕，這類文化「硬件」的優點是聲勢浩大而清晰可見，位於香港市中心的一系列文化建築物，被用作顯示香港藝術的化身，更是港英政府在撤退前仍爲其殖民地努力製造繁華的例子。

問題是大量製造場地是否當務之急，抑或只是造點繁華氣勢以滿足虛榮？有沒有足夠的節目、展覽去塡滿這些空間？即使有，有沒有足夠的專業藝術行政人員去發掘本地的藝術潛質、兼且能公平地提供機會？有沒有足夠的教育、演繹去培養觀衆，以令這些藝術活動變成一種有意義的活動而不是一個膜拜的過程？

在發展藝術的一系列活動中，展示藝術的場地往往是最具吸引力的焦點，亦是最能滿足假、大、空的心理的地方，但表面上的熱鬧不能遮蓋背後的貧弱。只有當一個展覽在觀衆當中產生意義時，其價值才盡然發揮（筆者不相信藝術含有內蘊的超世絕對價值），因此觀衆的培訓變得十分重要，這又涉及藝術的演繹、推介，更重要的還是教育的問題，特別是中、小學的美術教育，這甚至可能是整個藝術發展的起點，但香港美術教育之貧弱又是人所共知的。

展覽場地必須有具份量的藝術品展示才變得有意義，這於是又涉及藝術工作者的培養、美術學院的質素、支持藝術工作者的市場或其他經濟條件等，這些對於支持一個地區的藝術發展是極重要的。



問題是現行的文化政策，對整個文化發展缺乏一個宏觀的理解，這可能是因爲缺乏具專業訓練（特別是藝術社會學上的訓練）的行政決策者，也可能是現存的文化政策建制之中，缺乏可以全面調節文化發展中各環節的需要的權力，更大的可能是臨近九七，官僚已將目光縮短，因爲藝術工作者的培養，中、小學美術教育的改革，以至一般觀衆欣賞水平的提高，都是長遠而且又不顯眼的功夫，可能要十數年的耕耘才有成果，在此末世將臨的心態下，跨越九七的信心和誠意是極爲罕見的。

於是龐大的資源又花在試圖興建宏偉燦爛的文化建築物上，但這二億多圓的納稅人金錢，是否最有效地、最負責任地使用？它對本地藝術的茁壯成長有多大影響？如果這些金錢較平均地使用於各環節是否會更健康？

即使將重點集中於展覽這環節，爲何要高度集中於一個機構？香港藝術館過往的成績最多只能算是平庸（有興趣者可作一研究，比較香港幾間文化機構如中華文化促進中心、中大文物館、藝術中心展覽部等的人力物力，和它們舉辦展覽、出版刊物的數量、質素等，便不難發現藝術館的水平），將如斯巨大的資金完全集中於此機構是否適當？

最佳的文化狀況是鼓勵多元發展的氣候，讓不同媒介、不同創作路向的藝術，都能找到途徑表達自己。要求一所文化機構滿足所有不同流派和媒介的需要是不切實際的，政府實應鼓勵更多不同類型和取向的藝術機構出現，以確保各方的需要得到照顧。新藝術館的開幕引致藝術界的激烈反應，正反映出藝術界對一個以往業績平平，又突然間迅速膨脹當大的機構所表現的疑慮。

眞正對香港有意義的文化政策，並不是不平衡地製造硬件、堆砌繁華景象，而是考慮全盤需要，支持各環節的平衡發展，根據本地的潛質和需要而設計的長遠計劃，所需要的是專業訓練、宏觀，以及一點具理想的遠見，而不是不停製造文化「白象」的表面工夫。

新藝術館開幕了，它完成了將香港的「官方」文化心臟由大會堂遷移。本地視覺藝術工作者對舊藝術館一向有不少的批評，如今剛時候總結和發表意見。一羣藝術工作者組織了「視藝論壇」，兩次剛問題，其後產生了以下的聲明，在十一月收集藝術工作者的簽署又將公佈聯署結果並送交有關當局。（十二月一日早上十時至下午一廳將有一次「視藝論壇」聚會，歡迎各藝術工作者出席，討論聲明及

新的藝術館已經開幕，明年四月香港視覺藝術中心亦相會重新檢討香港視藝政策。這一連串發展對香港視藝將已組織了一個「視藝論壇」，針對香港政府現時對視藝發要列出，希望政府及藝術館作政策檢討時，能對以下意政府近年致力建設文化設施，但往往只見大型設施卻沒發展的需要，更無計劃從基層開始，整體地來發展本土現行藝術發展脫節、華而不實的文化取向。

㈠ 我們需要一所獨立的「香港現代藝術館」（註一），質上主要是以保存古物爲主的博物館，香港藝術只佔該餘大部份是用於古物收藏。若政府重視香港作爲一個國發展，政府應重新反省文化取向上的偏差，從速改善。

㈡ 我們不想見到市政局及區域市政局壟斷視藝文化發體參與及發展視藝事務（註二）。另一方面，亦應成立（註三），及其自由、開放氣候。

㈢ 公共文化機構必要提高其運作的透明度專業性，增覽或比賽、推介委約創作（commission）、收藏作品拔方法。由於當代視藝發展日新月異，現代藝術部份的適時更換。

㈣ 香港視藝發展有年，卻缺乏一個有系統的紀錄，我全面、深入及有系統的資料整理，同時成立一個香港藝

㈤ 提高香港藝術家交流及發表作品機會，爲矯正過往議多類型之個展、聯展及專題展覽。

註一：一個獨立的香港現代藝術館可另建新址，或用網絡形式組的視覺藝術中心及各區域大會堂的有關設施，集中資源，

註二：把「支持公共藝術發展」作爲免稅項目之一，歐美國家早已

註三：除推廣固有的藝術亦應發掘與栽培新藝術創作的可能性，

草擬人：

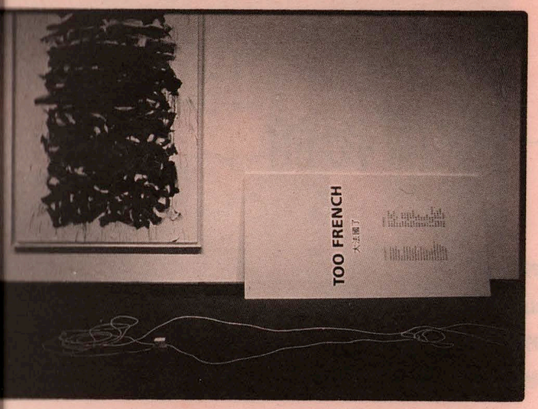
蔡仞姿、陳育强、韓偉康、何慶基。

「視藝論壇」參與者：

蔡仞姿、韓偉康、陳育强、何慶基、何兆基、楊秀卓、鄧燊之、

蕭競聰、郭恩慈、王和璧、王純杰、江啟明、唐景森、劉欽林、

劉健威、David Clark、Mathew Turner、馮啟兒



題是現行的文化政策，對整個文化發展缺乏一個宏觀的理
可能是因爲缺乏具專業訓練（特別是藝術社會學上的訓練）
決策者，也可能是現存的文化政策建制之中，缺乏可以全面
化發展中各環節的需要的權力，更大的可能是臨近九七，官
目光縮短，因爲藝術工作者的培養，中、小學美術教育的改
至一般觀衆欣賞水平的提高，都是長遠而且又不顯眼的功
能要十數年的耕耘才有成果，在此末世將臨的心態下，跨越
信心和誠意是極爲罕見的。

是龐大的資源又花在試圖興建宏偉燦爛的文化建築物上，但
多圓的納稅人金錢，是否最有效地、最負責任地使用？它對
術的茁壯成長有多大影響？如果這些金錢較平均地使用於各
否會更健康？

使將重點集中於展覽這環節，爲何要高度集中於一個機構？
術館過往的成績最多只能算是平庸（有興趣者可作一研究，
港機間文化機構如中華文化促進中心、中大文物館、藝術中
組等的人力物力，和它們舉辦展覽、出版刊物的數量、質素
不難發現藝術館的水平），將如斯巨大的資金完全集中於此
否適當？

往的文化狀況是鼓勵多元發展的氣候，讓不同媒介、不同創
的藝術，都能找到途徑表達自己。要求一所文化機構滿足所
流派和媒介的需要是不切實際的，政府實應鼓勵更多不同類
向的藝術機構出現，以確保各方的需要得到照顧。新藝術館
引致藝術界的激烈反應，正反映出藝術界對一個以往業績平
突然間迅速膨脹當大的機構所表現的疑慮。

正對香港有意義的文化政策，並不是不平衡地製造硬件、堆
景象，而是考慮全盤需要，支持各環節的平衡發展，根據本
質和需要而設計的長遠計劃，所需要的是專業訓練、宏觀，
點具理想的遠見，而不是不停製造文化「白象」的表面工夫。

視呈

一羣藝術家的聲

新藝術館開幕了，它完成了將香港的「官方」文化心臟由大會堂到尖沙咀海傍的遷移。本地視覺藝術工作者對舊藝術館一向有不少的批評，如今新館開張，正好是時候總結和發表意見。一羣藝術工作者組織了「視藝論壇」，兩次聚會裏討論了一些問題，其後產生了以下的聲明，在十一月收集藝術工作者的簽署支持後，十二月初將公佈聯署結果並送交有關當局。（十二月一日早上十時至下午一時在中環九七餐廳將有一次「視藝論壇」聚會，歡迎各藝術工作者出席，討論聲明及有關課題。）

新的藝術館已經開幕，明年四月香港視覺藝術中心亦相繼落成，日前文康廣播司蘇耀祖先生宣稱會重新檢討香港視藝政策。這一連串發展對香港視藝將有一定影響，有見及此，香港視藝工作者已組織了一個「視藝論壇」，針對香港政府現時對視藝發展的方針作了一連串的討論，現把討論扼要列出，希望政府及藝術館作政策檢討時，能對以下意見關注及作出回應。

政府近年致力建設文化設施，但往往只見大型設施卻沒有明顯的跟進計劃，來配合本地視覺藝術發展的需要，更無計劃從基層開始，整體地來發展本土文化的政策，我們不願政府再繼續這種與現行藝術發展脫節、華而不實的文化取向。

㈠ 我們需要一所獨立的「香港現代藝術館」（註一），現在每年耗資四千萬港元的新藝術館，實質上主要是以保存古物爲主的博物館，香港藝術只佔該館少於五分之一的人力、空間及資源，其餘大部份是用於古物收藏。若政府重視香港作爲一個國際性的現代化都市，重視推動本土視藝的發展，政府應重新反省文化取向上的偏差，從速改善。

㈡ 我們不想見到市政局及區域市政局壟斷視藝文化發展的局面。政府應主動鼓勵及發動私人團體參與及發展視藝事務（註二）。另一方面，亦應成立視藝發展基金，支持香港視藝發展多元化（註三），及其自由、開放氣候。

㈢ 公共文化機構必要提高其運作的透明度專業性，增加諮詢及受監察渠道，尤其在策劃大型展覽或比賽、推介委約創作（commission）、收藏作品時，應主動向公衆交代資源運作準則及選拔方法。由於當代視藝發展日新月異，現代藝術部份的顧問團要有足夠的代表性及內部平衡性須適時更換。

㈣ 香港視藝發展有年，卻缺乏一個有系統的紀錄，我們建議有關機構要對香港過往藝術發展作全面、深入及有系統的資料整理，同時成立一個香港藝術家資料庫及幻燈片資料中心。

㈤ 提高香港藝術家交流及發表作品機會，爲矯正過往過份集中發展某類型藝術的政策，我們提議多類型之個展、聯展及專題展覽。

註一：一個獨立的香港現代藝術館可另建新址，或用網絡形式組合，把香港藝術館的香港藝術部份，聯合將落成的視覺藝術中心及各區域大會堂的有關設施，集中資源，獨立爲發展香港藝術而服務。

註二：把「支持公共藝術發展」作爲免稅項目之一，歐美國家早已行之有年。

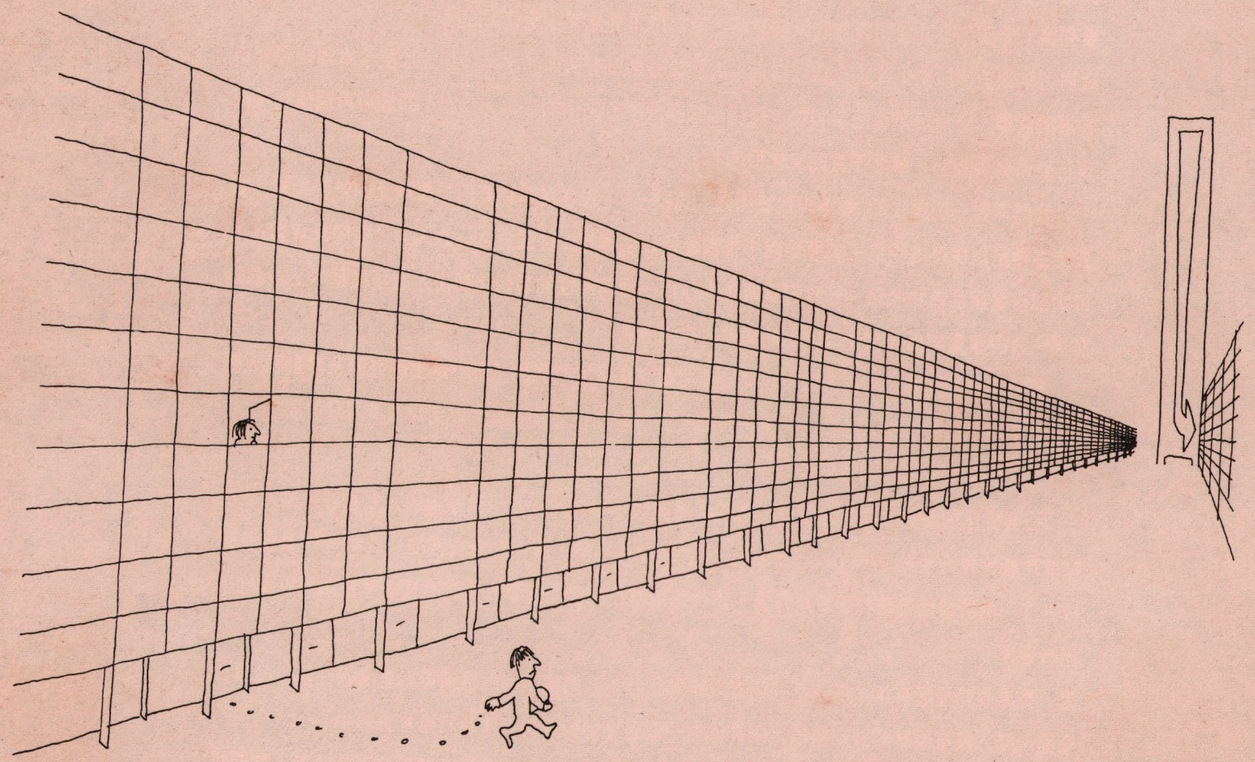
註三：除推廣固有的藝術亦應發掘與栽培新藝術創作的可能性，尤其讓未建立藝術市場的創作得以萌芽。

草擬人：

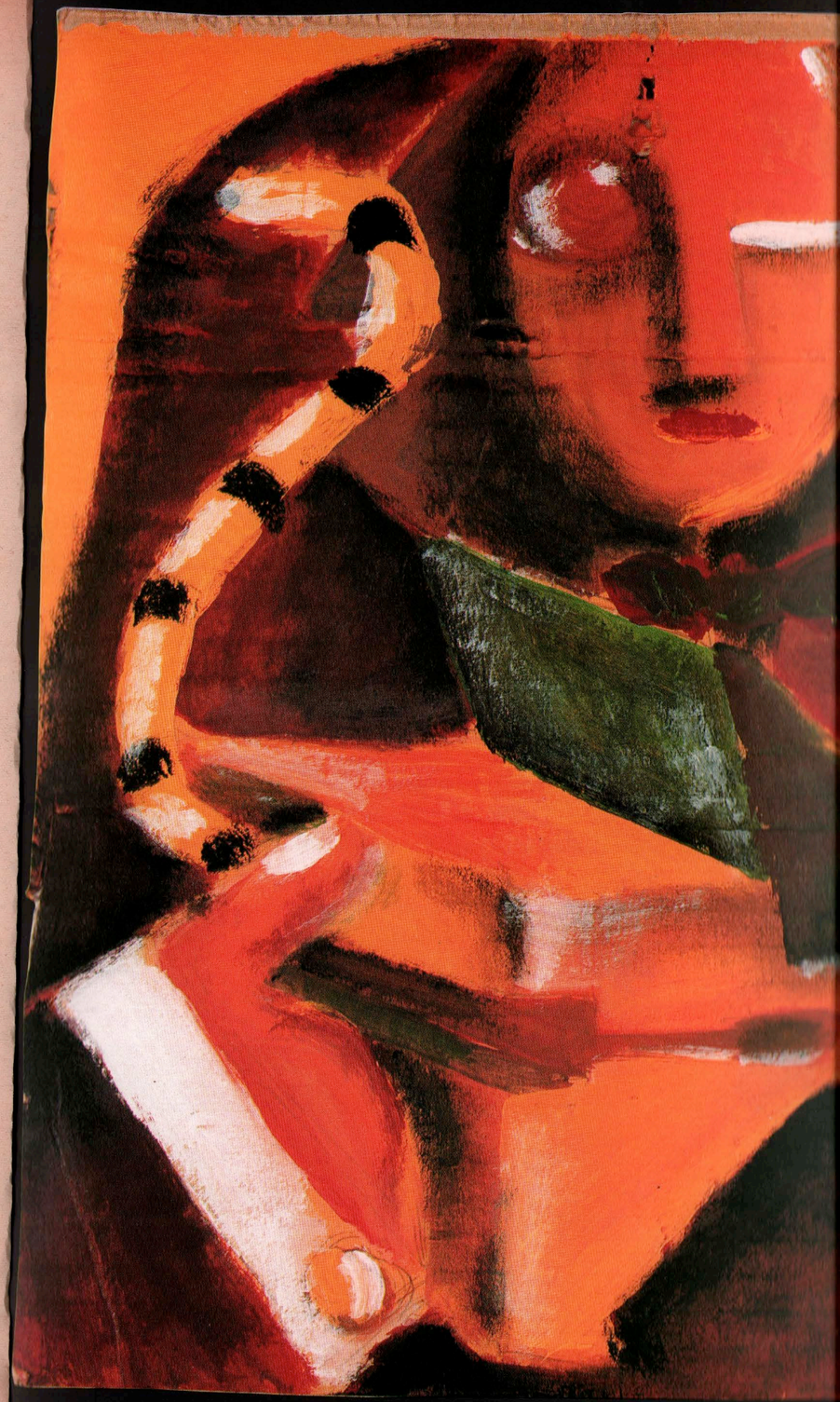
蔡仞姿、陳育强、韓偉康、何慶基。

「視藝論壇」參與者：

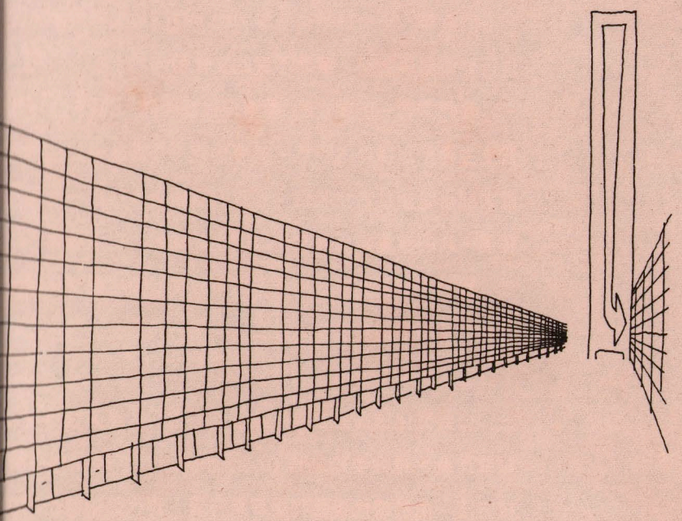
蔡仞姿、韓偉康、陳育强、何慶基、何兆基、楊秀卓、鄧榮之、馮美華、鮑藹倫、蕭競聰、郭恩慈、王和璧、王純杰、江啟明、唐景森、劉欽棟、麥顯揚、李惠嫻、劉健威、David Clark、Mathew Turner、馮敏兒。



Form 1A
Glenis Wong



Charm
Eric Lam



Form 1A
Glenis Wong

Charm
Eric Lam

UA 8690322 | ②朗元① 4762432 | ②嶺粉① 6756065 | 百麗殿 7441282 | 寶麗宮 7454163 | 華富閣 5519775 | 國華 3629980 | 杏花 8965748 | 金花 4246801 | 金城 7170232 | 宇宙 7570510 | 環球 | 卡斯奧牛道角頭 7966700 | 龍金 4784037 | 鳳翠 6495929 | 鳳

漢好湖江 郎洪子帶 生醫活里荷 人情有住留

毒豪 | 好色喫妹大 鬧香港 | 最高 華齊青春 叫春 | 威度 春年

毒豪 | 虎出老 同根 生場 監

帶子洪郎 | 在天 家飛 鳳皇 涯龍

毒豪 | 早地 9蘇鐵 9強 春色台 潮慾 嘲

反斗神鷹

雷霆掃穴

雷霆 慾火 紅紅燒 | 出雛放早 鐘妓映

毒豪 | 淫 報復大姦

不文小丈夫 銀座嬉春

毒豪

帶子洪郎 | 少四 樂天 園體女

帶子洪郎 | 四 肉妹場 陣擺姦

毒豪 | 之 火慾放

帶子洪郎 | 四 星屍場 仔福殭

雷霆慾 火紅紅 燒。 | 夜鳳玩早 血淫火靚 在蕩四妹 風心初 上午淫

帶子洪郎 | 今 女皇四 將家

大喫妹 鬧 香港 | 康廣級三 花慾損好四中友色 | 淫銷壯四 妻殘漢

芳葵 4208706 | 利順 3432659 | 聯華 4755733 | 金茂坪 3476532 | ②光新① 5632959 | 皇都 | 皇后 | ②城海① 7356915 | 藝影②① 8384870 | 藝新 6373771 | 都銀②① 1861167 | 江珠 7123941 | 珠明 5776351 | 華南②① 3881755 | 宮樂 4759660 | 昌南 7774837 | 廣場 3113000 | 華懋

②傳洛雷仇情子父 | 爆慾級發火勁·小 | 葵芳早 屍妖

我要妹再蕩 | 首輪 猛 漓淋快痛

不文小丈夫 銀座嬉春

江湖漢好 | 人眞 事眞 編改

太監秘史 | 清宮 庄原 本秘

不兒宜童 | 半情廿權 生醉載傾

(此情子父)II之

傳洛雷探五億 ②洛長億 情仇父子

不兒喜溫 宜童 情 里荷活醫生

子午線 戰爭 天313第 家搶族錢

雷洛傳之2 父子情仇

傳洛雷之2 仇情子父 | 五天今 鷹神斗反 望夫四知義早 成 心我情

五億探長 雷洛傳2 父子情仇

神反斗 鷹 獻自小早 身動姐 出私東四 鐘女贏 11:午 9千夜 9王

②雷洛傳之父 子情仇 | 史秘監太 車·餐: 快映早

反斗神鷹 | 四美 冠軍 遇國 四點者早 條灣死摧 女仔四花

太監秘史 | 紫禁 地城 廣

按色摩情:

雷霆掃穴

反斗神鷹

父子情仇

掃雷洪帶自情 穴霆郎子禁不:

灣荃 滙老百 ③②① | 城康② 8854589 | 敦倫 7368282 | 慶普① 7811833 | 慶普② 7811833 | 華新 5738291 | 利多域 4572795 | 哥加芝 4736266 | 威華 4931684 | 都華 | 聲鴻 0271333 | 基鴻 9656328 | 基鴻 6538158 | 聲樂 3617109 | 樂民 3675649 | 統總聲金 8331937 7718933 | 華賣 | 華榮

●情有住留 ●級2 漢好湖江 級2 鷹神斗反 鷄禁不 同·自情

級2 今 郎洪子帶 | 豪毒 級2 | 富貴吉祥

級2 今 義捨舊情 無·正難 存 | 毒豪

級2 今 傳黑人美 帮國物國 奇!崛起 風雲 | 好江湖漢 改眞眞 編事人

級2 今 爲你 露! 攀 | 是目性今 的怎婦看日 世界樣女昔女 | 燈大紅 籠 | 掛高高 事故的人國中過錯勿

級2 今 上地有有錢 帝下勢 之② | 雷洛傳 艷聊 譚齋

雷洛傳 2之父 子情仇 | 夜初食 魔試慾 域喫火淫 飛妹娃 龍午偷

我要妹 再蕩 | 淫黑 鳳獄:

不文小丈夫 銀座嬉春 | 再日 來君何

童領衙 不·宜兒 | 雷霆掃穴 | 鳳凰火淫奇 聲鴻

加民樂 | 雷霆掃穴 | 八潮淫樂 九一蕩 ·九春聲 | 的性今 女飢民天 人渴樂

加聲金 | 童領衙 不·宜兒 | 雷霆掃穴 | 龍飛域魔 今聲金

2傳雷洛之 情仇父子 | 放奧早性 模秘性快 特兒感之 91豪

掃雷穴霆 | 新三級

屯景好 4922925 | ②都龍① 4332362 | 宮麗 3202171 | 地麻油 3849612 | 星福 8189102 | 華龍 4922545 | 凱都1 3657116 | 寶石 3479997 | 富都 6976808 | 都雅 6976808 | 都美 4788911 | 滙基2 6538201 | 新聲 6976808 | 金門 3653111 | 凱都2 3618167 | 新樂 4594857 | 影都 7426111 | 富樂①華豪① 3391311 3990363 | 寶新 3857151 | 都新 5772296 | ②富樂①華 3391311

毒 | ②雷洛傳之父 子情仇 | 今 著 夜 淫 賭霸 春捉 | 天師

洪帶郎子 | 大中 癮睇觀 得衆中 過都細 發猛 今 火虎:

掃雷穴霆 | 今 曼方 妞艾東

自禁不情 | 感如眞 過此從 !性未傳

香港大3 妹好 港大 鬧喫 勁級三 | 狂性 淫慾: 滙愛: 演大性

雷霆掃穴 | 程里新 匪警 | 滿花福龍獄龍 春樓星·中華:

雷霆掃穴 | !程里新 匪警 | 哥凱的石花唔都今 讓都春呼姣夠嬌早 位大潮喚寶野妻富

雷霆掃穴 | 里 警 程新匪 空陸海創勇 | 部幹鬼: 都美

帶子洪郎 | 癮得都觀細中大 !過睇衆

帶子洪郎 | 癮得都觀細中大 !過睇衆 | 郎爲徑早樂賭 影 歸我已花今新 都

帶子洪郎 | 癮得都觀細中大 !過睇衆 | 車炮慾淫早今華豪

新寶 | 帶子洪郎 | 癮得都觀細中大 !過睇衆 | 風喋新愛買金都早 雲血寶妹性難千新

爆·晶晶亮相全 | 令你停止 情不自 | 忍性·難 湧情·潮

旋凱 4161419 | 大淘 7967371 | 宮麗碧 | 仔港香 5551449 | 際國城 3820749 | 泰國ABC | 運海 7308444 | 聲華 | ②都國① 5709861 | ②都京① 5737374 | 新都京 8939612 | 運好 7556810 | ②港利① 8700278 | 活李荷 | 城新 | 月明

毒 | 洪帶郎子 | 奇的黑美 ·傳帮國 | 好江湖漢 | 局佈 四 點 | 者追夢 不兒 宜童 | 節際東 最京 奬佳國

(此情子父)II之 | 流第性春三午早國 ·一愛風級夜四際 風喋四齊洪早仔香 雲血 天福 :港

虹如勢氣 2傳洛雷級② 事眞人眞 五日卽 漢好湖江級② 宜不童兒 五天今 :豪毒 妹百 四風龍 ·厭: 雲虎:

級三 | 留住有 發霍 行士 行發譽榮 | 自禁情不 情 波 湧潮動心

毒豪 | 兒童不宜 級三天明 暇目淋痛快 給不漓 我要 再蕩 妹 開性豪大 放更放胆 | 姦望名門 情族

五卽週第 情人 | 留住有 不兒感浪 宜童人漫 | 洪帶子 性 債姦 價級 今 探夜四淫 壯 半早 秘夜 慾 漢正三十 | 不兒飛空 宜童人中

大胆 | 自禁情不 電級三

傳長五 之雷億 2洛探 先靈早今 生幻 天 地聲:四 球撞笑 兩一場 夫妻:

帶子洪郎 | 公藝 出司業能

掃雷穴霆 | 宜不童兒 出公萬 品司業能

四開加 | 燒火雷 紅霆 紅慾 | 玩贏映早 伴性東 | 綾黐枕人邊 天我四 涯鬧伴

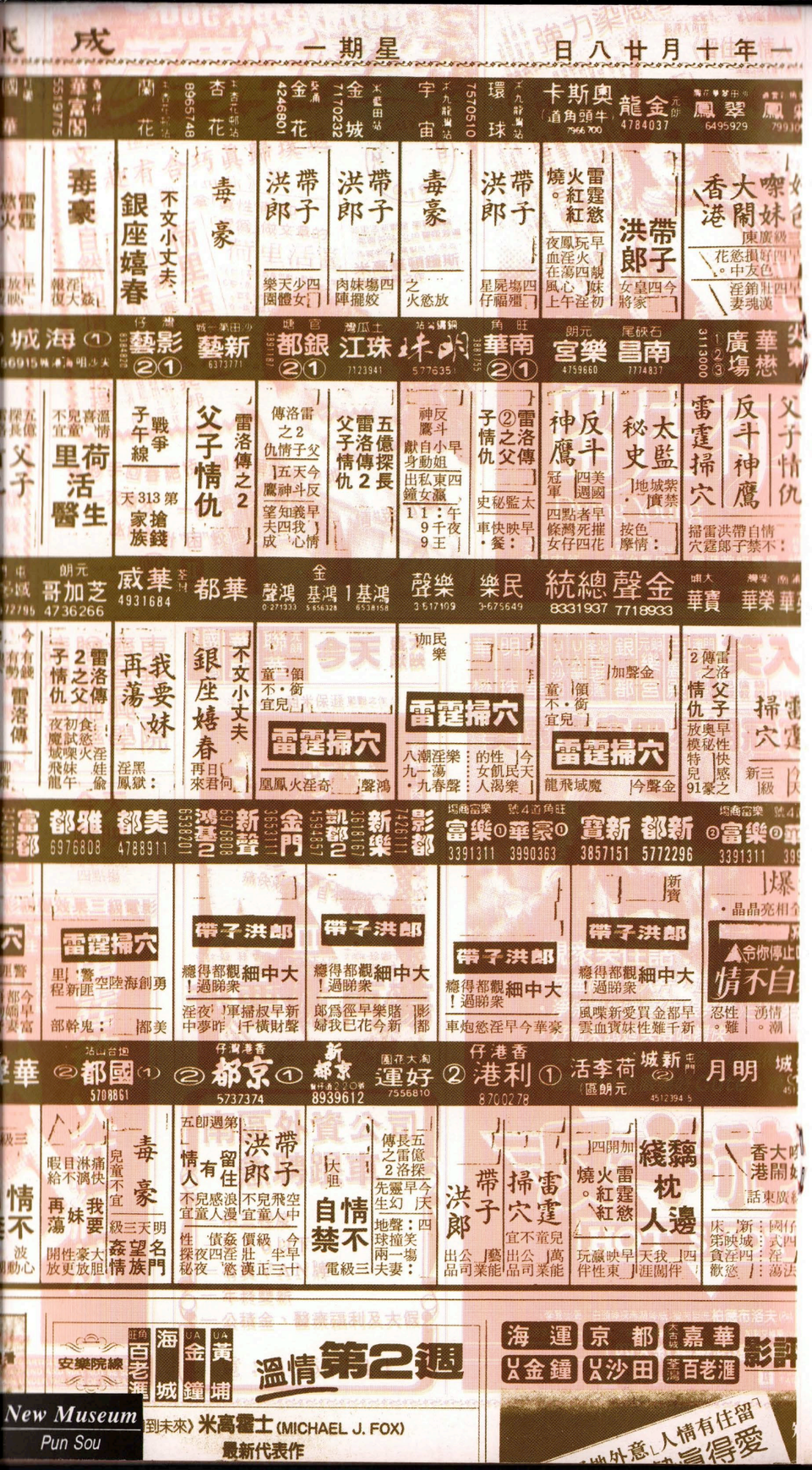
香大 港鬧 話東廣 | 床新 第映城 貪淫四 歡慾

II 不適合兒童觀看

安樂院線 | 海運 | 金鐘 | 黃埔 | 百老滙 | 溫情第2週

海運 京都 | 金鐘 沙田 | 嘉華 百老滙 | 影訊

New Museum



New Museum
Pun Sou

慣性小動作
Blues Wong

rist in the storm on the sea of Galilee ('St. Peter's boat') 1633
《基督在加利利海遇上風暴》

有關林布蘭
一些創作與時代的論述

莫昭如

林布蘭的一張畫，叫做《基督在加利利海遇上風暴》。

荷蘭 GRONANGEN 大學藝術史學院主席 Aorst Gerson 在他六八年出版的巨著《林布蘭的繪畫》（五八七頁）有兩處提到《基督遇上風暴》。他這樣寫道：

㈠「此作品構圖之靈感部份來自 Maerten de Vos的雕刻。圖畫部份表面受到磨損，所以畫上的藍色和粉紅色，看上去都很像現代一些 undamped colours（不含水份的顏色）。不過，那些强烈的淺藍色是屬於林布蘭的。」

㈡「《基督遇上風暴》這幅畫並不細小。林布蘭在構圖中用的對角線雖是圖畫重要部份，卻又使它得到適當的平衡。林布蘭的方法是利用灰色去突出某些部份，用深紫色繪上陰影，和細緻地描繪十二門徒如何在怒海上緊張但全神貫注地工作和處理帆索。林布蘭就像水手身歷其境一樣，記錄了一次航海的險惡旅程。一根繩索斷了，它的一端在風中亂打。一些船員緊張地檢查餘下來的是否繫穩，而另外一些人則力圖把帆葉捲起使桅杆不致折斷。」

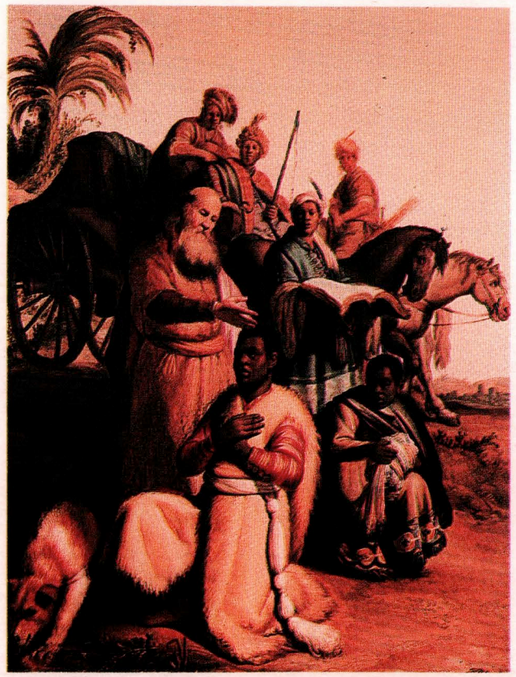
Houbraken（十八世紀初之評論家）這樣寫道：「我發覺他（林布蘭）在年青的時代對細節的描寫更有耐性。這一點在《聖彼得的船》（Houbraken 將《基督遇上風暴》稱做《聖彼得的船》）至爲明顯。這幅畫一直懸掛在已故市長雅各斯的私人辦公室內。畫中人具有的樣貌和表現的神態是最能貼合畫中所呈現的環境了。與此同時，整幅圖畫在細節的處理上十分講究，超越了林布蘭的一般作品。」

根據另外一位林布蘭學者 Gary Schwartz 的說法，《聖彼得的船》其實有兩幅。另外一幅的擁有人叫 Jacques Specx，是荷蘭東印度公司的高級職員，在十七世紀初葉隨雄霸七海的荷蘭艦隊東來幾次。不單在日本爲荷蘭人設立經商的橋頭堡，更在印度尼西亞的爪哇島爲公司奪地建設它的東方大本營 Batavia（即今日印尼之耶加達），Specx 一度更出任 Batavia 的總督。Specx 是林布蘭的重要主僱和贊助人，以他的航海背景，收藏一幅以耶穌在加利利海遇險爲題的油畫，非常恰當。我們不知道的，是這幅畫會不會勾起 Specx 在航海日子中，他身陷驚濤駭浪的情況……他在這幅油畫的前面，又有沒有幻想自己是耶穌？救世主？（兩幅《聖彼得的船》至今只存一幅，插圖這幅原作屬 Specx 還是雅各斯，我們並未有任何考證。）

× × ×

林布蘭是十七世紀最著名的荷蘭畫家，是西方藝術史上最突出的大師級人物。最近在香港藝術中心和荷蘭領事館文化部合辦的《林布蘭的生平與藝術圖片展覽》這樣介紹他的作品：「林布蘭與一般十七世紀畫家不同，他沒有專注於繪畫某一類題材：風景、靜物、肖像、歷史、宗教……反之，他遊刃於各類創作，而且成就超卓。他對人性有動人的描繪，又擅於運用各類繪畫物料，並以光暗效果來刻劃人物的心理表現，營造戲劇化的場面。」在荷蘭，林布蘭有人爲他塑碑立像，成爲了偶像式的受人崇拜的人物，他的畫成了國寶，他的言行，更被人美化得十全十美……。

一直以來，談論林布蘭的文字衆多，卷帙浩繁，至今評論家、藝術歷史學者仍然樂此不疲，更有世界上最龐大的林布蘭研究——自一九六八年開始，有一個名爲亞姆斯特丹林布蘭研究計劃，它的五人小組的主要興趣是鑑證所有被視爲林布蘭作品的眞僞。而許許多多研究林布蘭的人也只局限於直接面對和議論他的作品，沒有多少人關心誰買林布蘭的畫，誰是林布蘭的贊助者。Gary Schwartz 是例外的一個。



The baptism of the eunuch 1626
《太監接受洗禮》

× × ×

香港藝術中心林布蘭展覽的簡單文字介紹談及「林布蘭獲各方委託其繪畫」、「他繪畫肖像的動機有多種：受委託、作出售用途、個人目的如練習繪畫各種臉部表情。」

該段文字一方面介紹說：「十七世紀的荷蘭藝壇是異常蓬勃的。一般荷蘭市民都熱衷於買賣油畫，用以裝飾家居。這時候，藝術家不再受僱於貴族；相反，他們面對一個競爭日趨激烈的市場。爲了迎合中產階級顧客的需要，他們大都專注於某幾類熱門題材，如生活片段、風景、動物及靜物等等。」另一方面又指出：「經濟蓬勃的黃金時代只爲上流社會錦上添花，帶來更多財富；大多數的平民仍然朝不保夕。林布蘭對百姓的生活特別感興趣。」

還有：「林布蘭亦爲郊外的景緻所吸引，繪畫了不少風景畫」、「林布蘭一生創作了不少歷史畫，尤其是取材自《聖經》的」、「他的蝕刻和素描作品，亦同樣反映出他對歷史題材的愛好。」

從這些文字中，我們並不確定知道林布蘭的繪畫是不是爲了社會上一些特定的階層服務，有多少是迎合顧客的需要，有多少是他自己個人興趣和腦袋的產物與及天才的自由發揮。

× × ×

Gary Schwartz 在他的著作《林布蘭——他的一生、他的繪畫》（一九八五年出版）中，致力於追查林布蘭與他的贊助者的關係，最後下的結論是：假如我們不正確地了解作品出現的社會環境、其中畫家和贊助人所處的位置，與及委託或買賣的實際情況，那麼我們不可能眞正地了解林布蘭的任何一幅畫。

Schwartz 指出林布蘭爲 Jacques de Gheyn、Johannes de Renial、Jan Jacobsz. Hinlopen 這些贊助人寫畫，表現了不同的處理方法和風格，實際上是因爲贊助人本身的性格和興趣。Schwartz 更提供了數據，林布蘭寫畫的效率，是與贊助人的多少成正比的。

更有趣的是，林布蘭的贊助人絕大部份都來自荷蘭統治階層中的一個大家族 de Graeffs 和與他們關係極其密切的人物。這些與林布蘭有關的社會上流人士，大多住在亞姆斯特丹的兩條街。而這個大家族的成員之間除了親戚關係外，還有衆多的生意和業務上的關係，他們涉足於紡織、漂染和製造染料等行業，跟俄國做生意，還有製造及買賣軍火，造船，還有政府官員。

Schwartz 指出林布蘭在他的一生各階段都有贊助者，不過這些人都與他沒有長久的關係，這是因爲一些政治因素，但主要還是因爲林布蘭本身性格上的問題——他處事缺乏圓滑性，他有强烈的報復心理、不擇手段、不可信賴，喜愛金錢之餘更欠債不還錢。相信也是因爲這樣，林布蘭沒有得着 de Graeffs 家族頭頭 Jacob 及 Cornelis 的贊助哩！

無論你認爲 Schwartz 是將林布蘭和他的一生和繪畫還他本來面目，還是提供了欣賞林布蘭繪畫的另一角度，我們是應該認識到十七世紀這個荷蘭歷史上的黃金時代是不會賦予藝術任何獨立的價值的。

× × ×

Schwartz 在他的書中提及林布蘭的贊助人之中，有不少是與荷蘭東印度公司有關的。

此文第一段提及 Specx。當今英女皇擁有的林布蘭畫——《AGATHA BAS》肖像中的 Agatha，是 Dirck

Agatha Bas 1641

Hendrickje 1660
《亨特妮芝》——這幅畫損毀程度很大，Schuartz 估計可能是由女兒歌妮利亞承繼了這幅畫並把它帶往東印度羣島導致。

有關林布蘭作與時代的論述

莫昭如

林布蘭的一張畫，叫做《基督在加利利海遇上風暴》。

荷蘭 GRONANGEN 大學藝術史學院主席 Aorst Gerson 在他六八年出版的巨著《林布蘭的繪畫》（五八七頁）有兩處提到《基督遇上風暴》。他這樣寫道：

㈠「此作品構圖之靈感部份來自 Maerten de Vos的雕刻。圖畫部份表面受到磨損，所以畫上的藍色和粉紅色，看上去都很像現代一些 undamped colours（不含水份的顏色）。不過，那些强烈的淺藍色是屬於林布蘭的。」

㈡「《基督遇上風暴》這幅畫並不細小。林布蘭在構圖中用的對角線雖是圖畫重要部份，卻又使它得到適當的平衡。林布蘭的方法是利用灰色去突出某些部份，用深紫色繪上陰影，和細緻地描繪十二門徒如何在怒海上緊張但全神貫注地工作和處理帆索。林布蘭就像水手身歷其境一樣，記錄了一次航海的險惡旅程。一根繩索斷了，它的一端在風中亂打。一些船員緊張地檢查餘下來的是否繫穩，而另外一些人則力圖把帆葉捲起使桅杆不致折斷。」

The baptism of the eunuch 1626
《太監接受洗禮》

Houbraken（十八世紀初之評論家）這樣寫道：「我發覺他（林布蘭）在年青的時代對細節的描寫更有耐性。這一點在《聖彼得的船》（Houbraken 將《基督遇上風暴》稱做《聖彼得的船》）至爲明顯。這幅畫一直懸掛在已故市長雅各斯的私人辦公室內。畫中人具有的樣貌和表現的神態是最能牘合畫中所呈現的環境了。與此同時，整幅圖畫在細節的處理上十分講究，超越了林布蘭的一般作品。」

根據另外一位林布蘭學者 Gary Schwartz 的說法，《聖彼得的船》其實有兩幅。另外一幅的擁有人叫 Jacques Specx，是荷蘭東印度公司的高級職員，在十七世紀初葉隨雄霸七海的荷蘭艦隊東來幾次。不單在日本爲荷蘭人設立經商的橋頭堡，更在印度尼西亞的爪哇島爲公司奪地建設它的東方大本營 Batavia（即今日印尼之耶加達），Specx 一度更出任 Batavia 的總督。Specx 是林布蘭的重要主僱和贊助人，以他的航海背景，收藏一幅以耶穌在加利利海遇險爲題的油畫，非常恰當。我們不知道的，是這幅畫會不會勾起 Specx 在航海日子中，他身陷驚濤駭浪的情況……他在這幅油畫的前面，又有沒有幻想自己是耶穌？救世主？（兩幅《聖彼得的船》至今只存一幅，插圖這幅原作屬 Specx 還是雅各斯，我們並未有任何考證。）

× × ×

林布蘭是十七世紀最著名的荷蘭畫家，是西方藝術史上最突出的大師級人物。最近在香港藝術中心和荷蘭領事館文化部合辦的《林布蘭的生平與藝術圖片展覽》這樣介紹他的作品：「林布蘭與一般十七世紀畫家不同，他沒有專注於繪畫某一類題材：風景、靜物、肖像、歷史、宗教……反之，他遊刃於各類創作，而且成就超卓。他對人性有動人的描繪，又擅於運用各類繪畫物料，並以光暗效果來刻劃人物的心理表現，營造戲劇化的場面。」在荷蘭，林布蘭有人爲他塑碑立像，成爲了偶像式的受人崇拜的人物，他的畫成了國寶，他的言行，更被人美化得十全十美……。

一直以來，談論林布蘭的文字衆多，卷帙浩繁，至今評論家、藝術歷史學者仍然樂此不疲，更有世界上最龐大的林布蘭研究——自一九六八年開始，有一個名爲亞姆斯特丹林布蘭研究計劃，它的五人小組的主要興趣是鑑證所有被視爲林布蘭作品的眞僞。而許許多多研究林布蘭的人也只局限於直接面對和議論他的作品，沒有多少人關心誰買林布蘭的畫，誰是林布蘭的贊助者。Gary Schwartz 是例外的一個。

× × ×

香港藝術中心林布蘭展覽的簡單文字介紹談及「林布蘭獲各方委託其繪畫」、「他繪畫肖像的動機有多種：受委託、作出售用途、個人目的如練習繪畫各種臉部表情。」

該段文字一方面介紹說：「十七世紀的荷蘭藝壇是異常蓬勃的。一般荷蘭市民都熱衷於買賣油畫，用以裝飾家居。這時候，藝術家不再受僱於貴族；相反，他們面對一個競爭日趨激烈的市場。爲了迎合中產階級顧客的需要，他們大都專注於某幾類熱門題材，如生活片段、風景、動物及靜物等等。」另一方面又指出：「經濟蓬勃的黃金時代只爲上流社會錦上添花，帶來更多財富；大多數的平民仍然朝不保夕。林布蘭對百姓的生活特別感興趣。」

還有：「林布蘭亦爲郊外的景緻所吸引，繪畫了不少風景畫」、「林布蘭一生創作了不少歷史畫，尤其是取材自《聖經》的」、「他的蝕刻和素描作品，亦同樣反映出他對歷史題材的愛好。」

從這些文字中，我們並不確定知道林布蘭的繪畫是不是爲了社會上一些特定的階層服務，有多少是迎合顧客的需要，有多少是他自己個人興趣和腦袋的產物與及天才的自由發揮。

× × ×

Gary Schwartz 在他的著作《林布蘭——他的一生、他的繪畫》（一九八五年出版）中，致力於追查林布蘭與他的贊助者的關係，最後下的結論是：假如我們不正確地了解作品出現的社會環境、其中畫家和贊助人所處的位置，與及委託或買賣的實際情況，那麼我們不可能眞正地了解林布蘭的任何一幅畫。

Schwartz 指出林布蘭爲 Jacques de Gheyn、Johannes de Renial、Jan Jacobsz. Hinlopen 這些贊助人寫畫，表現了不同的處理方法和風格，實際上是因爲贊助人本身的性格和興趣。Schwartz 更提供了數據，林布蘭寫畫的效率，是與贊助人的多少成正比的。

Hendrickje 1660
《亨特妮芝》——這幅畫損毀程度很大，Schuartz 估計可能是由於林布蘭的女兒歌妮利亞承繼了這幅畫並把它帶往東印度羣島導致。

更有趣的是，林布蘭的贊助人絕大部份都來自荷蘭統治階層中的一個大家族 de Graeffs 和與他們關係極其密切的人物。這些與林布蘭有關的社會上流人士，大多住在亞姆斯特丹的兩條街。而這個大家族的成員之間除了親戚關係外，還有衆多的生意和業務上的關係，他們涉足於紡織、漂染和製造染料等行業，跟俄國做生意，還有製造及買賣軍火，造船，還有政府官員。

Schwartz 指出林布蘭在他的一生各階段都有贊助者，不過這些人都與他沒有長久的關係，這是因爲一些政治因素，但主要還是因爲林布蘭本身性格上的問題——他處事缺乏圓滑性，他有强烈的報復心理、不擇手段、不可信賴，喜愛金錢之餘更欠債不還錢。相信也是因爲這樣，林布蘭沒有得着 de Graeffs 家族頭頭 Jacob 及 Cornelis 的贊助哩！

無論你認爲 Schwartz 是將林布蘭和他的一生和繪畫還他本來面目，還是提供了欣賞林布蘭繪畫的另一角度，我們是應該認識到十七世紀這個荷蘭歷史上的黃金時代是不曾賦予藝術任何獨立的價值的。

× × ×

Schwartz 在他的書中提及林布蘭的贊助人之中，有不少是與荷蘭東印度公司有關的。

此文第一段提及 Specx。當今英女皇擁有的林布蘭畫——《AGATHA BAS》肖像中的 Agatha，是 Dirck Bas 的女兒。Dirck 則是荷蘭東印度公司的始創人之一，此外還有 Elias Trip，Joan Huydecoper，Geurt Dircksz, Van Beuningen, Philips Lucasz 等等。

Agatha Bas 1641

Philips Lucasz 1635

Petronella Buys 1635

Philips Lucasz 是東印度公司艦隊的總指揮，也是貿易總長，是 Jacques Specx 小姨 Petronella Buys的丈夫。

林布蘭有生之年，荷蘭的海上霸權早已建立，荷蘭人東來貿易，建立了國營壟斷的東印度公司，也爲印度尼西亞羣島的人民帶來巨大的災難——先是以武力建立根據地 Batavia（荷蘭人把家鄉的城市設計運河橋道都搬到異地。據說至今你在耶加達遊覽，你會看到一些地方一如林布蘭的風景畫哩！），後來更將各個島嶼變爲荷蘭的殖民地壓榨搜刮差不多三個世紀。

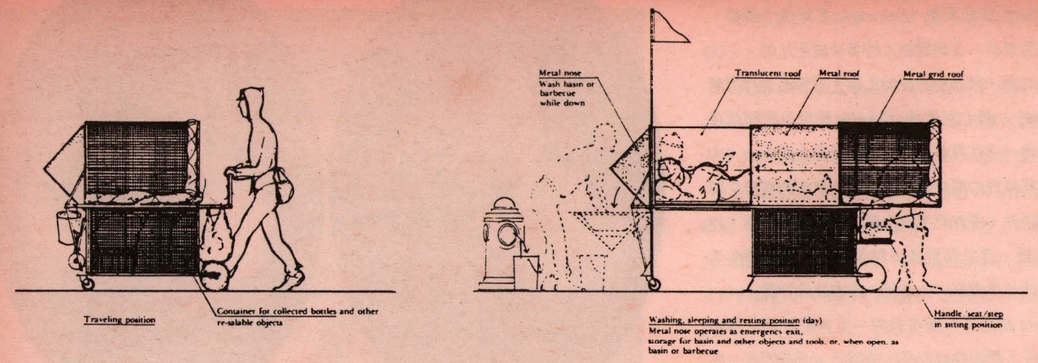
東印度公司和它的主管、職員在 Batavia 和其他地方做的好事，罄竹難書。單說它從南亞及 Sulanesi 等地捉捕居民，然後運到 Batavia 作爲奴隸——做苦工、當家務、爲主人按摩、彈琴、唱歌，任由虐待甚至宰殺！而富有的東印度公司職員可能擁有一百名以上的奴隸！（當年荷蘭人更在非洲捕捉奴隸買賣，這亦是他們的重要收入來源。）

林布蘭對 Batavia、東印度公司和奴隸制度有甚麼看法，我不知道。

不過他在一六二六年畫了一幅《太監接受洗禮》。畫中兩個接受洗禮的「太監」都是黑人，大抵他也相信「需要把黑人的靈魂變成白色」！這種看法，在東西印度公司成立初期，應該在荷蘭人中也很普遍的吧！

林布蘭與亨特妮克所生的女兒歌妮利亞，在他去世後不久，便遠涉重洋去了荷屬東印度羣島生活！

而我，總是對林布蘭所繪與東印度公司「有關」的作品，特別有興趣。



Kryzstof Wodiczko, project for ***Homless Vehicle,*** *1988*

格物

帳蓬裏的藝術家

梁秉鈞

在城市襤褸的外緣
大街到了盡頭的地方
人們拋棄的雜物之間
你搭起印第安人的帳蓬
與流浪漢生活在一起

我是路過的陌生人
你給我看你的家居
遊客偷拍你的生活你拍攝他們
驕傲展示獵物像頭皮或戰勝品
你邀我進入營裏看你另類的戲劇

我帶着虔敬之心
彎身進入你的殿堂
燭光燃亮了內裏靜待的儀式
薄薄的營幕隔開了世界？
不斷還是傳來外面汽車和人的聲音
有兩個同伴與你共渡夜晚
用燭光和木頭取暖
你在一個帳蓬裏創造藝術

你讓我們看營地中央一泓燭光
然後你用水潑熄了
水淹滅火光泥砂溶成一池濁水
像控制萬物的手你拋下
萬寶路、駱駝、雲絲頓的空包
還有骯髒的避孕套和針筒
顯示外面世界是如何被汚染的

你躺在兩個女子旁邊
說這世界如何變成一泓黑水
但她們與你吵起來了
反叛你的引領，因爲遺忘了的
台詞，因爲動作的先後，因爲
某些忘記且壓抑了的原因
她是米蒂亞？希臘悲劇中的角色
呼喚着那沉重典雅的獨白
那麼强烈的妒忌，用一襲新衣
謀殺那另一個女子、那新娘
激情好似不僅來自古希臘的劇本

你是要給我展示這世界的殘破
還是你心中的蕪亂呢？
文明盡頭一個溫暖的帳蓬
也會從裏面把自己毀滅
這是戲劇安排，還是突然
爆發的情緒？你俯伏沙地上
但池中的水已不可復飲
猛烈的手勢和嘶歇的聲音中
你的沉默令我自問
我們是否闖入的陌生人？
外來注視的目光改變了生活？

我隔鄰的觀衆用砂淹去身旁燭光
不讓它燃着帳蓬，這麼危險
又這麼安全，這麼溫暖又這麼冷漠
苦心搭起又隨時要被拆毀
我見你沉默地彎身走出外面

流浪影人

陳耀成

比利時導演桑桃·赫卡曼（Chantal Ackerman）拍過一部帶自傳性的戲《安娜的偶遇》（LES RENDEVOUS D'ANNA）——有關一個女導演從德國乘坐火車，經布魯塞爾，抵達巴黎途中各站的遇合——舊友、母親、情人。也有萍水相逢的。像火車上的一個德國男子，正前往法國，希望在理想的國度裏安身立命。他說：以前的法國女友停止糾正他的法文時，也不再愛他了。

那是個奇異的失根的世界，是因爲比利時那麼小，而歐洲這樣大？還是某些創作生涯令人身不由己，浮踪無定？安娜大部份時間穿洲過省，隨片登台——介紹自己的電影，然後回答觀衆問題——這彷彿是現代獨立（另一類）電影作者的命運。

八月底在紐約看到這張片子時，是於前往滿地可電影節的前夕。《安娜》片首場景是間德國小酒店，令人眼熟的窗外藍綠的鐵軌路燈。個多月後帶着我的《浮世簡》（TO LIV(E)），我也到了德國西北部黑森林附近的曼海默（Mannheim）市參展。早期的荷索、法斯賓達，Kielowski都在這兒出道。這不等於我正展開偉大的創作生涯。也不擬妄自比附赫卡曼。但在自己以導演身份參加第一個電影節的前夕看到《偶遇》，別有滋味在心頭。

有那許多浪漢藝人，《夜深沉》的故事！最令人心碎的算不算美國種族隔離時代，那些登場一夕就坐灰狗車到別州表演的爵士樂手的痛史？卑微地爲摒棄你的人高歌奏樂！據說庇莉·荷莉狄甚至被拒於邀她演唱的會所的洗手間門外——黑人不准內進。

最近問起鋼琴家陳靈，是否嫌演奏生涯的旅遊太多？滿以爲她立刻抱怨的了！她竟說：非常享受外遊。帶着個U型的吹氣枕上飛機，繞頸一套就可以呼呼入睡。旅館內每天有傭人打掃房間，並有不斷的浴巾供應，非常愜意云云。她是少數快樂的流浪藝人。

像我這樣的小導演，旅遊是艱苦的。因爲寄拷貝郵費昂貴，而且手續繁複，所以通常當行李帶上飛機。縱使有人接送，八十磅重的拷貝，一個人挪動，難免吃力。在曼海默電影節，他們安排我的片子放映兩場。其中的晚上十時半場是臨時加映的。差不多凌晨一時去取回拷貝。夜深，找不到計程車，一個人拖着拷貝回小旅店。凌晨七時，電影節又派車來接我去法蘭克福機場了，因爲我的片子將於兩日後在紐約的獨立電影市場放映。八個小時後，甫抵肯尼狄機場，回家放下行李，又立刻把拷貝送到蘇豪區的影院，預備翌日放映。

我想像自己是往昔的皮影戲藝人，帶着個重甸甸的個人的世界蠕蠕上路。然而遊子失落的事物有多少？安娜回到家中，播放電話錄音。一個朋友留下了「生日快樂」的口訊，遺憾地補充說留待明年才爲她慶祝吧！

格物

從名字說起

李以懿

我的名字叫李以懿，是一個女性名字。名字是媽媽給我改的。我媽媽的名字叫李以，本來是叫李以懿的，是媽媽的媽媽給她改的。媽媽的媽媽的名字叫李懿以，因爲她覺着名字漂亮，也爲了省便，她要媽媽叫李以懿，但媽媽實在沒有能力辨別「以」「懿」，也因爲「懿」字比較難寫，所以就把名字簡化爲李以，而把李以懿留給了我。

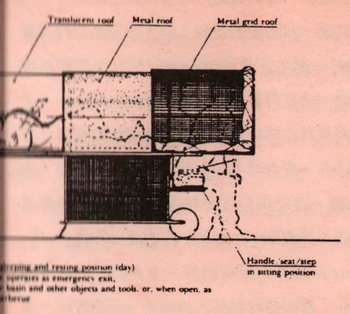
以前，我覺着這很有趣。

媽媽的媽媽是半個書香世代，她老頭子有三個老婆，於是她便有三個老母，兄弟姊妹也多卅個；因爲兄弟姊妹實在衆多，老頭子分的家產分薄了，也因爲有些弟兄不理骨肉廉恥捲起金銀古董挾帶私逃的走了，幾幢大屋內只剩下幾樣傢俬一點破書舊頁，女孩子終究不輕易跑掉，於是媽媽的媽媽跟其他姊妹只有在幾扇桃木紗窗下，無可奈何地在一卷一卷的詩書曲賦中，揭了一頁一頁的廿多個寒暑，屆適婚齡時，也沒有甚麼選擇地被許配給一個同鄉佃農。

佃農也姓李，家裏有點田，媽媽的媽媽
種，但她根本沒有懂得這門操作，一派小戶
在不甘這樣過活，遂因爲自己懂得一點字的
當起老師來，跟她結了婚的男人每天日出而
的生活背道過來。

幾年後，媽媽的媽媽頭一胎生了我媽媽
娃，於是便用娘家懿字輩替我媽媽改名字，
後再生了四個兒女，因爲媽媽的媽媽還是當
師之職，早上挾着書本出外，黃昏挾着書本
書批改功課，一點不賴。於是，雖然媽媽只
光景，卻順理成章地當起一家之煮，幫忙田
照顧四個弟妹，這個被鍛鍊得能幹如飛的長
一天私塾，李以懿的名字固然也寫不上來。

再幾年後，媽媽的媽媽跟結了婚的男人
沒有帶走，只鬆了一口氣似地屬意於她自己
去，而媽媽就吸了一口氣似地接過了當她



比利時導演桑桃·赫卡曼（Chantal Ackerman）拍過一部帶自傳性的戲《安娜的偶遇》（LES RENDEVOUS D'ANNA）——有關一個女導演從德國乘坐火車，經布魯塞爾，抵達巴黎途中各站的遇合——舊友、母親、情人。也有萍水相逢的。像火車上的一個德國男子，正前往法國，希望在理想的國度裏安身立命。他說： 以前的法國女友停止糾正他的法文時，也不再愛他了。

那是個奇異的失根的世界，是因爲比利時那麼小，而歐洲這樣大？還是某些創作生涯令人身不由己，浮踪無定？安娜大部份時間穿洲過省，隨片登台——介紹自己的電影，然後回答觀衆問題——這彷彿是現代獨立（另一類）電影作者的命運。

八月底在紐約看到這張片子時，是於前往滿地可電影節的前夕。《安娜》片首場景是間德國小酒店，令人眼熟的窗外藍綠的鐵軌路燈。個多月後帶着我的《浮世簡》（TO LIV(E)），我也到了德國西北部黑森林附近的曼海默（Mannheim）市參展。早期的荷索、法斯賓達，Kielowski都在這兒出道。這不等於我正展開偉大的創作生涯。也不擬妄自比附赫卡曼。但在自己以導演身份參加第一個電影節的前夕看到《偶遇》，別有滋味在心頭。

有那許多浪漢藝人，《夜深沉》的故事！最令人心碎的算不算美國種族隔離時代，那些登場一夕就坐灰狗車到別州表演的爵士樂手的痛史？卑微地爲摒棄你的人高歌奏樂！據說庇莉·荷莉狄甚至被拒於邀她演唱的會所的洗手間門外——黑人不准內進。

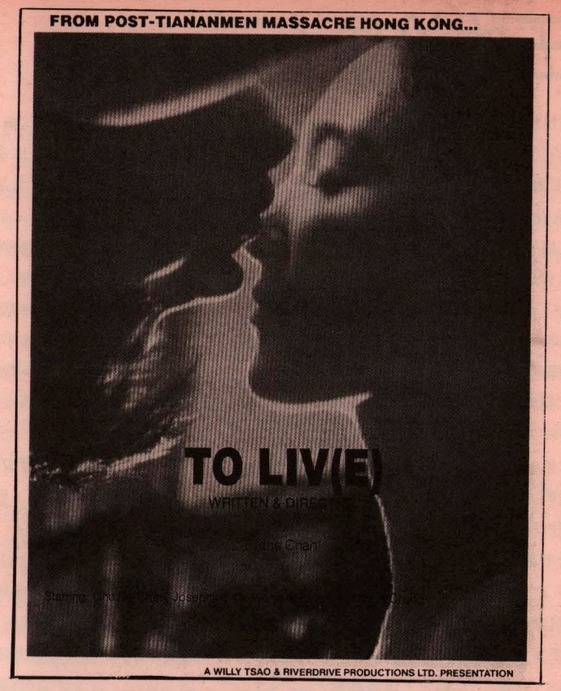
最近問起鋼琴家陳靈，是否嫌演奏生涯的旅遊太多？滿以爲她立刻抱怨的了！她竟說：非常享受外遊。帶着個U型的吹氣枕上飛機，繞頸一套就可以呼呼入睡。旅館內每天有傭人打掃房間，並有不斷的浴巾供應，非常愜意云云。她是少數快樂的流浪藝人。

像我這樣的小導演，旅遊是艱苦的。因爲寄拷貝郵費昂貴，而且手續繁複，所以通常當行李帶上飛機。縱使有人接送，八十磅重的拷貝，一個人挪動，難免吃力。在曼海默電影節，他們安排我的片子放映兩場。其中的晚上十時半場是臨時加映的。差不多凌晨一時去取回拷貝。夜深，找不到計程車，一個人拖着拷貝回小旅店。凌晨七時，電影節又派車來接我去法蘭克福機場了，因爲我的片子將於兩日後在紐約的獨立電影市場放映。八個小時後，甫抵肯尼狄機場，回家放下行李，又立刻把拷貝送到蘇豪區的影院，預備翌日放映。

我想像自己是往昔的皮影戲藝人，帶着個重甸甸的個人的世界蠕蠕上路。然而遊子失落的事物有多少？安娜回到家中，播放電話錄音。一個朋友留下了「生日快樂」的口訊，遺憾地補充說留待明年才爲她慶祝吧！

流浪影人 陳耀成

世色



《浮世簡》已於九月初在滿地可電影節、十月初在赫海默電影節、十一月中在葡國仙特拉浪漫主義電影節（Sintra Festival of Cinema and Romanticism）放映。並於一月底在荷蘭鹿特丹（Rotterdam）電影節展出。

你是要給我展示這世界的殘破
還是你心中的蕪亂呢？
文明盡頭一個溫暖的帳蓬
也會從裏面把自己毀滅
這是戲劇安排，還是突然
爆發的情緒？你俯伏沙地上
但池中的水已不可復飲
猛烈的手勢和嘶歇的聲音中
你的沉默令我自問
我們是否闖入的陌生人？
外來注視的目光改變了生活？

我隔鄰的觀衆用砂淹去身旁燭光
不讓它燃着帳蓬，這麼危險
又這麼安全，這麼溫暖又這麼冷漠
苦心搭起又隨時要被拆毀
我見你沉默地彎身走出外面

格物

從名字說起 李以懿

我的名字叫李以懿，是一個女性名字。名字是媽媽給我改的。我媽媽的名字叫李以，本來是叫李以懿的，是媽媽的媽媽給她改的。媽媽的媽媽的名字叫李懿以，因爲她覺着名字漂亮，也爲了省便，她要媽媽叫李以懿，但媽媽實在沒有能力辨別「以」「懿」，也因爲「懿」字比較難寫，所以就把名字簡化爲李以，而把李以懿留給了我。

以前，我覺着這很有趣。

媽媽的媽媽是半個書香世代，她老頭子有三個老婆，於是她便有三個老母，兄弟姊妹也多卅個；因爲兄弟姊妹實在衆多，老頭子分的家產分薄了，也因爲有些弟兄不理骨肉廉恥捲起金銀古董挾帶私逃的走了，幾幢大屋內只剩下幾樣傢俬一點破書舊頁，女孩子終究不輕易跑掉，於是媽媽的媽媽跟其他姊妹只有在幾扇桃木紗窗下，無可奈何地在一卷一卷的詩書曲賦中，揭了一頁一頁的廿多個寒暑，屆適婚齡時，也沒有甚麼選擇地被許配給一個同鄉佃農。

佃農也姓李，家裏有點田，媽媽的媽媽理應要幫忙耕種，但她根本沒有懂得這門操作，一派小戶小姐的她也實在不甘這樣過活，遂因爲自己懂得一點字的本事，在私塾當起老師來，跟她結了婚的男人每天日出而作、日入而息的生活背道過來。

幾年後，媽媽的媽媽頭一胎生了我媽媽，因爲是女娃，於是便用娘家懿字輩替我媽媽改名字，叫李以懿。之後再生了四個兒女，因爲媽媽的媽媽還是當她教育英才老師之職，早上挾着書本出外，黃昏挾着書本回來，燈下看書批改功課，一點不賴。於是，雖然媽媽只有三、四歲的光景，卻順理成章地當起一家之煮，幫忙田裏工作，陸續照顧四個弟妹，這個被鍛鍊得能幹如飛的長女，卻沒上過一天私塾，李以懿的名字固然也寫不上來。

再幾年後，媽媽的媽媽跟結了婚的男人分居，甚麼也沒有帶走，只鬆了一口氣似地屬意於她自己的生活方式裏去，而媽媽就吸了一口氣似地接過了當她媽媽的生活模式，直至結了婚，轉到另一頭家去。

但跟她結婚的男人原來已有老婆，婚後不久即畏罪逃之夭夭，所以，我也改名換姓叫李以懿。

所以，小時候，媽媽不喜歡我上學去，我就以爲家裏窮，身份怪異，想想也許應該犧牲一下出來工作幫補生計；但當我認認眞眞地當起童工時，媽媽又哭着說李懿以還是個教書的呢，李以盲字一個不識，李以懿命該如此嗎？

我好糊塗。

不過無論如何，我還有努力看書認字，也眞的一點不賴。然後，我教媽媽寫她的名字李以，然後，媽媽偷偷學寫我的名字李以懿。

我想，也許我是李以懿，媽媽也是李以懿，媽媽的媽媽也是李以懿，一個好長久的名字。

格物

王佐治傳（三）

王慶鏘

「蘭桂坊？」我說。「萬聖節？」

二伯父瞟瞟吊在牆上的至聖先師，把咀巴湊近我耳朵：「我聽說，這個蘭桂坊，是西洋人和假洋鬼子出沒的地方；一入夜，裏頭便有種種五光十色、不能言喻的罪孽……嘻嘻嘻。」

「二伯父，我今天是來教你拉手風琴的。」

「還有這個萬聖節，聽說男男女女都穿得……很浪，在街上闖蕩。」

「無聊。」我捧起手風琴，要把二伯父納入正軌。

「我前兩天看過《洛奇恐怖晚會》。」

「二伯父，那是影畫戲。」

「是呀，戲如人生嘛。」

「二伯父，你到底想怎樣？」

「我們去蘭桂坊過萬聖節。」

蘭桂坊和萬聖節有甚麼了得？二伯父竟然呼天搶地嚷道：「九七後不當特區頭子也罷！我換過衣服便去！」二伯父神經病又發作了。去了算。

我很快便後悔。二伯父白西裝、白皮鞋、白領帶、紅襯衣，右手是手提電話，左手是微型卡拉OK。我搜索枯腸，找個好好的形容詞。我說：「二伯父，你多難看。」

二伯父說：「才沒你手風琴難看。」

成年人，懂甚麼？

就到蘭桂坊。二伯父加快腳步，我在路口停住。

二伯父回頭問：「甚麼事？」

「你看。」

「看甚麼？全都是人。」

「二伯父，我見過發情的猴子，但……」

「發情的猴子？」二伯父趕緊袋好手提電話，一手拖着我，呼嘯殺進人羣。我只顧得死命保護手風琴。人羣卻像紅海般分開，在兩旁恭候，讓我們在中間衝過。我甚麼也看不到，只聽到兩岸猿聲啼不絕，感覺到一雙雙毛茸茸的大手伸出來摸我抓我，扯我頭髮。我在二伯父的英明領導下，跟蹌直撲蘭桂坊盡頭的公廁，心裏渴求重返文明世界。暈眩中我猛喝：「二伯父，停！」

二伯父退過一旁，興奮得掉出舌頭。「好玩！好玩！好玩！」他連聲說。「你聽到他們爲我這身裝扮歡呼嗎？」

「二伯父，有些人一到萬聖節，便喪失分辨好歹的能力，上蘭桂坊，退化做猿猴。」

他假裝沒聽見，仔細端詳身旁猿猴的裝扮。「似乎比較單調。」他喃喃自語。「而且保守。」他轉過來問我：「幹嗎他們只穿黑白灰三色？」

「是制服，設計師和廣告匠的制服。」

「爲甚麼不可以是紅黃綠？」

「我不知道，可能是色盲吧。二伯父，我要回家睡覺。」

遠方嗥聲再起。一行男女手連肩、肩連手從蘭桂坊頂洶湧而下。這樣子走路，而不上豬籠車，我還是第一次見。萬聖節。要不是他/她們都戴上了西洋歌劇的假髮和抹上了《象人》的化粧，邊走邊叫Hong Kong U! Hong Kong U! We're Hong Kong U! 我準拿他/她們是一般流氓。

二伯父問：「甚麼人？」

「未來社會棟樑。明年十一，新華社準請他/她們歌舞昇平。」

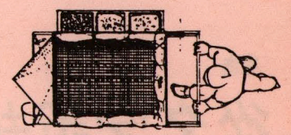
二伯父馬上反應：「好主意。我明天好好草幾個字給周社長。」

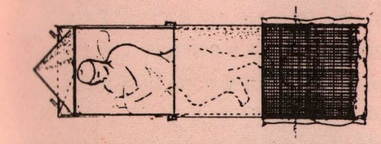
我正想揍他。這行大學生已在眼前走過。兩旁的猿猴又伸出毛茸茸的大手，而且專向女生埋手。其中一雙的指甲特別骯髒，我認得是二伯父的，便一掌拍過去，沒打中。他照樣雪雪叫痛，但也收回了手。卻不悔改。他一脫身，便追着猿羣去看一個天使打扮的西洋女人。猿猴多又兇，把她迫倒在地上。牠們越發高興，大跳大嚷：扶起她呀！抱起她呀！七、八隻猿手在她身上蠕動；那裏是扶她，明明學「金剛」要劫持她上中國銀行頂樓。不見二伯父的手，也不見了二伯父，只聽見他在猿猴腳底下喊救命。

「二伯父，馬上跟我回家！」

的士裏，二伯父不停埋怨：「該多玩一會兒嘛。」

「二伯父收聲，你乖乖做人，明年七月十四帶你去阿公岩過盂蘭節。」





Kryzstof Wodiczko, project for Homless Vehicle, 1988

格物

不一樣的記憶（七）

何秀萍

他走了以後。

她突然發覺原來一個說話的人都沒有了。

已經三天整沒跟一個認識的人談過話，工作上倒從早到晚沒停過口，說着重覆的話，重覆着一樣的語調，然而，都是對一些不相干的人說，說一些不相干的話；原來一直讓她覺得自己算是有朋友的只是一個人。

在回家的路上她想，平素跟她一起吃喝玩樂的一些人，竟不是她最想說話見面的一些人，不過見着時高高興興，無甚麼所謂，到底回到家中，都是一個人。

想到這兒，她碰翻了面前的一杯水，瀉得滿桌子都是，她忙着拭乾的時候看見受害最少的是她第一時間拿起來的walkman，只沾濕了一點點，最慘的是正在上面寫着字的一疊信紙，墨水都化開了，驟看似一張低手未完成的潑墨畫。台灣人管walkman叫「隨身聽」，怪怪的，怎麼不叫「隨時聽」？又或「隨心聽」？以他們喜歡舞文弄墨的性格。

收拾好了便又覺得肚餓，她記起昨天晚上做的夢：在食品市集巡梭，盤算着要吃些甚麼，有一個攤子賣着熱烘烘的出爐麵包，她停了下來，盯着一堆堆胖胖的暖暖的噴香的麵粉製成品，對過的攤子賣熱湯熱飲，有遮蔭的坐處，她挑了一塊從沒嚐過的麵包，再買了一塊新鮮火腿，剛要坐下來，就在這個時候，夢醒了。

聽說夢裏看見水淹是因爲被蓋得不夠暖，不知道在夢裏吃麵包又象徵甚麼？

做完了三十次仰臥起坐，她走過去檢查冰箱，把已經放了三個月的莎樂美腸拿出來扔進垃圾箱，把馬鈴薯和番茄切了放進鍋子裏做了一鍋蔬菜湯，應該夠吃三天。

隔壁的人家，開着的不知是留聲機還是甚麼，在唱《蘇三起解》，曲中的蘇三一定有天大的寃情，再次三番的在那兒「嗚嗚」的哭；外國人可能看過或聽過了這戲曲，所以就有了《蘇三不要哭》這首歌吧，她胡思亂想。其實外國女孩叫蘇三的也眞多。出名的倒少。記得的只有一個唱歌的一個寫字的。

她按着了電視看新聞報告，她最喜歡的電視節目，這幾天還特別留神時事天氣，關於北半球的。

喝着熱湯，聽着蘇三訴寃，看着電視上的天災人禍，她突然發覺原來一個說話的人都沒有了，也可以。

電話鈴響起來的時候，她剛好把面膜敷完，面糊糊的把電話拉過來拾起聽筒，朱唇半啟的「喂」」了一聲，對方一定是嚇了一跳，過半晌才開口，問道：「××嗎？」，「是。」，「你在睡覺？」，「不是。」，「在吃飯？」，「不是。」，「在鬧情緒？」，「發神經。」，「那到底在攪甚麼鬼？在吃屎不成？」，「別逗我發笑。我在做面。」「嘩哈哈哈……，幾時做完給我電話吧」。

她放下電話便去洗臉。

三分

同性愛者在蘇聯（二）：開放前後

「……對待社會上性愛少數民族，應屬於人權的範疇。比較其他文化先進的國家，這條蘇維埃法律可以算是不理性、而且又嚴峻的。而這條法律，又往往被濫用來囚禁離心份子……」

莫斯科人種學研究所教授Igor Kòn

《文藝周刊》，1989年

史太林死後，同性愛者的狀況並沒有多大的改善。

一九七三年國際有名的亞美利亞族電影導演Sergei Parojanov（巴雷耶諾夫），便是由於提倡蘇聯境內各個民族自決，而被當局以「同性愛條例」入罪拘禁。

四年後，意大利國會議員及同性愛權益爭取份子Pezzana，在莫斯科召開國際記者招待會和實行一人抗議——結果，只被蘇聯驅逐，而當局也只發報了Parojanov還「健在」的消息，禁制同性愛的條例絲毫未受到動搖。同年十月，外界流傳「醫治」他的精神病機器失靈，那麼也表示他在院中喪生！

直至戈爾巴喬夫實行開放政策前，蘇聯境內的同性愛者仍過着「暗無天日」的生活——有些學生害怕KGB（秘密警察）在宿舍收音機內，安裝了偷聽器；有些在莫斯科河畔cruising時候，害怕碰到便衣公安（因爲河岸的公安比那裏的樹還多！）；在文化宮畫上兩個男子手挽手的畫家，要受到公安及衞生局調查；不結婚的男女，不能申請獨立房屋單位……對同性愛者來說，酗酒是其中的解決辦法。

在這種禁閉性納粹式的社會中，同性愛者每天都小心翼翼過日子——包括不向遇到的「同志」透露眞正姓名、工作單位、住址，認識同性愛朋友不會超過三個，以免「事發」受到株連……這種「恐怖」時代，目前在中國仍然存在！

但是，隨着向西方的開放，社會氣氛也開始寬鬆起來——八八年《共青報》轉載了兩個同性愛者對社會的感受。莫斯科立法局計劃取消史太林立下的反同性愛法例。莫斯科男女同性愛者成立[illegible]BIANS A[illegible]「地下」組[illegible]者招待會[illegible]報章上，[illegible]的小鎮流[illegible]

九零[illegible]時還未獨[illegible]首屆蘇聯[illegible]紀：對同[illegible]斯科男女[illegible]一萬份他[illegible]同性愛權[illegible]

但是[illegible]情形——[illegible]之一Olga[illegible]以「男同性[illegible]man Kali[illegible]倡（與同[illegible]便被殺，[illegible]

西方世界的男同志有一種驚人的情意結，對象是過氣女明星，尤其是曾經在荷里活盡領風騷的紅牌——你說得出名字的都有忠實擁躉，包括實在教人啼笑皆非的桃麗絲・黛。當中最著名的例子大概是烟視媚行的鍾・歌羅馥和聲大夾惡的比蒂・戴維絲，還有口沒遮攔如狼似虎的梅・蕙絲，冷若冰霜不吃人間烟火的格烈姐・嘉寶，亦剛亦柔的瑪蓮・德烈治。在任何同志滙集的場合，萍水相逢面面相覷不知道如何打破冰牆，只消提起其中一個名字，包保立即獲得熱烈反應。而且不必連珠炮似的連名帶姓報上，親暱的「瑪麗蓮」或者「麗莎」就已經夠了。

香港不是沒有同樣等級的模範女性——誰敢低估葛蘭、尤敏、林黛、樂蒂、夏夢、白燕、梅綺、李麗華、葉楓等等前輩們在同志心目中的地位？只可惜歷史在這裏的價值遠不如西方——中國人的大方往往教步步爲營的洋鬼子飽受刺激，他們不懂得我們不但騰不出時間打理放置舊物件的儲藏室，我們甚至沒有奢侈的空間容納這些不再有實際功能的勞什子。深宵的殘片只爲失眠者提供了個別的罪惡樂趣，它們並沒有成爲集體意識的興奮劑。而且很不幸的，觀看殘片與「老」之間被畫上等號，所有對社交前途還存有幻想的同志根本不會肯承認自己有參與這項活動的傾向。黯然的星河再度發出光芒的可能性越來[illegible]空裏漸漸消失了。

或者這種悲觀是不切實際的。桑拿浴室[illegible]聚腳處，最教人嘆爲觀止的並非世界末日式[illegible]而是包着浴巾大唱卡拉OK粵曲的奇景。唱[illegible]《花前遇俠》，然而唱得最不亦樂乎的卻是《鳳[illegible]怕實話實說，像我這種一年到晚通街跑的無[illegible]有，就練得膽生毛，逢凶化吉處變不驚。這[illegible]倒眞奇招，教人不知如何化解——從車水馬[illegible]道德鬆綁的黑洞，赤誠相見拳拳到肉之餘，[illegible]的面譜。沒有感情托底的性行爲，因爲事前[illegible]得親切起來：大家共享同樣的原始的記憶。[illegible]的外省同志不知道會不會有被疏離的感覺[illegible]港經驗。

所以如果說銀幕偶像沒有能夠堂堂皇皇[illegible]地盤，粵劇花旦倒替她們報了大仇，於同志[illegible]的位置。白雪仙這三個字的神奇力量，早就[illegible]引的光傳播溫煦的熱。固然菲林也記錄了她[illegible]

：「甚麼事？」

是人。」

過發情的猴子，但……」

」二伯父趕緊袋好手提電話，一手拖着我，呼頂得死命保護手風琴。人羣卻像紅海般分開，們在中間衝過。我甚麼也看不到，只聽到兩岸則一雙雙毛茸茸的大手伸出來摸我抓我，扯我的英明領導下，跟蹌直撲蘭桂坊盡頭的公廁，世界。暈眩中我猛喝：「二伯父，停！」旁，興奮得掉出舌頭。「好玩！好玩！好玩！」他們爲我這身裝扮歡呼嗎？」

人一到萬聖節，便喪失分辨好歹的能力，上候。」

，仔細端詳身旁猿猴的裝扮。「似乎比較單「而且保守。」他轉過來問我：「幹嗎他們只穿

師和廣告匠的制服。」

是紅黃綠？」

能是色盲吧。二伯父，我要回家睡覺。」

一行男女手連肩、肩連手從蘭桂坊頂洶湧而而不上豬籠車，我還是第一次見。萬聖節。要不是他/她們都戴上了西洋歌劇的假髮和抹上了《象人》的化粧，邊走邊叫Hong Kong U! Hong Kong U! We're Hong Kong U! 我準拿他/她們是一般流氓。

二伯父問：「甚麼人？」

「未來社會棟樑。明年十一，新華社準請他/她們歌舞昇平。」

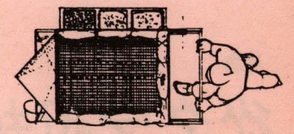
二伯父馬上反應：「好主意。我明天好好草幾個字給周社長。」

我正想揍他。這行大學生已在眼前走過。兩旁的猿猴又伸出毛茸茸的大手，而且專向女生埋手。其中一雙的指甲特別骯髒，我認得是二伯父的，便一掌拍過去，沒打中。他照樣雪雪叫痛，但也收回了手。卻不悔改。他一脫身，便追着猿羣去看一個天使打扮的西洋女人。猿猴多又兇，把她迫倒在地上。牠們越發高興，大跳大嚷：扶起她呀！抱起她呀！七、八隻猿手在她身上蠕動；那裏是扶她，明明學「金剛」要劫持她上中國銀行頂樓。不見二伯父的手，也不見了二伯父，只聽見他在猿猴腳底下喊救命。

「二伯父，馬上跟我回家！」

的士裏，二伯父不停埋怨：「該多玩一會兒嘛。」

「二伯父收聲，你乖乖做人，明年七月十四帶你去阿公岩過盂蘭節。」



Kryzstof Wodiczko, project for ***Homless Vehicle,*** *1988*

舞文弄墨的性格。

醒得肚餓，她記起昨天晚上做的夢：在食品市吃些甚麼，有一個攤子賣着熱烘烘的出爐麵打着一堆堆胖胖的暖暖的噴香的麵粉製成品，熱飲，有遮蔭的坐處，她挑了一塊從沒嚐過的新鮮火腿，剛要坐下來，就在這個時候，夢醒

水淹是因爲被蓋得不夠暖，不知道在夢裏吃麵

仰臥起坐，她走過去檢查冰箱，把已經放了三出來扔進垃圾箱，把馬鈴薯和番茄切了放進鍋湯，應該夠吃三天。

開着的不知是留聲機還是甚麼，在唱《蘇三起一定有天大的寃情，再次三番的在那兒「嗚嗚」的哭；外國人可能看過或聽過了這戲曲，所以就有了《蘇三不要哭》這首歌吧，她胡思亂想。其實外國女孩叫蘇三的也眞多。出名的倒少。記得的只有一個唱歌的一個寫字的。

她按着了電視看新聞報告，她最喜歡的電視節目，這幾天還特別留神時事天氣，關於北半球的。

喝着熱湯，聽着蘇三訴寃，看着電視上的天災人禍，她突然發覺原來一個說話的人都沒有了，也可以。

電話鈴響起來的時候，她剛好把面膜敷完，面糊糊的把電話拉過來拾起聽筒，朱唇半啟的「喂」了一聲，對方一定是嚇了一跳，過半晌才開口，問道：「××嗎？」，「是。」，「你在睡覺？」，「不是。」，「在吃飯？」，「不是。」，「在鬧情緒？」，「發神經。」，「那到底在攪甚麼鬼？在吃屎不成？」，「別逗我發笑。我在做面。」「嘩哈哈哈……，幾時做完給我電話吧」。

她放下電話便去洗臉。

三分

同性愛者在蘇聯（二）：開放前後

小明雄

「……對待社會上性愛少數民族，應屬於人權的範疇。比較其他文化先進的國家，這條蘇維埃法律可以算是不理性、而且又嚴峻的。而這條法律，又往往被濫用來囚禁離心份子……」

莫斯科人種學研究所教授Igor Kòn

《文藝周刊》，1989年

史太林死後，同性愛者的狀況並沒有多大的改善。

一九七三年國際有名的亞美利亞族電影導演Sergei Parojanov（巴雷耶諾夫），便是由於提倡蘇聯境內各個民族自決，而被當局以「同性愛條例」入罪拘禁。

四年後，意大利國會議員及同性愛權益爭取份子Pezzana，在莫斯科召開國際記者招待會和實行一人抗議——結果，只被蘇聯驅逐，而當局也只發報了Parojanov還「健在」的消息，禁制同性愛的條例絲毫未受到動搖。同年十月，外界流傳「醫治」他的精神病機器失靈，那麼也表示他在院中喪生！

直至戈爾巴喬夫實行開放政策前，蘇聯境內的同性愛者仍過着「暗無天日」的生活——有些學生害怕KGB（秘密警察）在宿舍收音機內，安裝了偷聽器；有些在莫斯科河畔cruising時候，害怕碰到便衣公安（因爲河岸的公安比那裏的樹還多！）；在文化宮畫上兩個男子手挽手的畫家，要受到公安及衞生局調查；不結婚的男女，不能申請獨立房屋單位……對同性愛者來說，酗酒是其中的解決辦法。

在這種禁閉性納粹式的社會中，同性愛者每天都小心翼翼過日子——包括不向遇到的「同志」透露眞正姓名、工作單位、住址，認識同性愛朋友不會超過三個，以免「事發」受到株連……這種「恐怖」時代，目前在中國仍然存在！

但是，隨着向西方的開放，社會氣氛也開始寬鬆起來——八八年《共青報》轉載了兩個同性愛者對社會的感受。莫斯科立法局計劃取消史太林立下的反同性愛法例。莫斯科男女同性愛者成立聯盟「MOSCOW UNION OF LESBIANS AND GAY MEN」，雖然仍然屬於「地下」組織，但也開始印製刋物、擧行國際記者招待會。尋找同性愛朋友的廣告也容許刋在報章上，只不過這份報紙只在西伯利亞北極圈的小鎭流通！

九零年五月在愛沙尼亞（Estonia）（當時還未獨立）塔林（Tallin）大學中，擧行了首屆蘇聯官方的同性愛研究會，名爲「二十世紀：對同性愛的意見之改變」。同年八月，莫斯科男女同性愛聯盟公開在當地街上，分發了一萬份他們的雜誌《THEMA》，爭取社會對同性愛權益的關注。

但是，正如開放政策一樣，當然有後退的情形——列寧格勒提倡同性愛平等人權發起人之一Olga Zhuk，便是首次以女同性愛身份而以「男同性愛法例」入罪；《THEMA》主編Roman Kalinin便被屋主趕出去；另一個民主提倡（與同性愛平等）者Alexander Luke Shev便被殺，被害的手法與秘密警察殺人的方式相似；聯盟組織內的檔案資料被偷去……

另外，《消息報》與《眞理報》也就蘇聯愛滋病的出現，一面倒抨擊開放政策中，西方生活的汚染、同性愛與妓女的「產生」，但卻沒有批評國內醫療防止傳染的工序落後，使全國百分之五的出生嬰兒染上愛滋病。

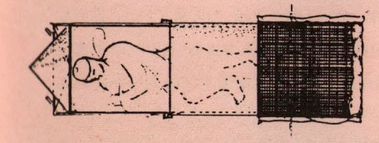
但是，八月震撼全球的蘇聯政變，除了帶來政壇與國際政經上天翻地覆的變化外，蘇聯（和其他獨立的共和國）同性愛者，也面對十月革命、史太林上台後，第三次的改變——由解放到鎭壓到解放的道路，不知有多少同性愛者犧牲了……

面對一天天向好的蘇聯同性愛少數民族，中國（這個全球最大的Closet——以十分一人口計算），又將怎樣？

我們還是繼續唱《國際歌》：

「起來，不願做奴隸的人們，起來……」

甚麼時候，我們可以昂然進入北京？成爲人大代表？——GAY PEOPLE'S REPUBLIC OF CHINA!



基地

鳳閣恩仇

邁克

西方世界的男同志有一種驚人的情意結，對象是過氣女明星，尤其是曾經在荷里活盡領風騷的紅牌——你說得出名字的都有忠實擁躉，包括實在敎人啼笑皆非的桃麗絲・黛。當中最著名的例子大概是烟視媚行的鍾・歌羅馥和聲大夾惡的比蒂・戴維絲，還有口沒遮攔如狼似虎的梅・蕙絲，冷若冰霜不吃人間烟火的格烈妲・嘉寶，亦剛亦柔的瑪蓮・德烈治。在任何同志滙集的場合，萍水相逢面面相覷不知道如何打破冰牆，只消提起其中一個名字，包保立即獲得熱烈反應。而且不必連珠炮似的連名帶姓報上，親暱的「瑪麗蓮」或者「麗莎」就已經夠了。

香港不是沒有同樣等級的模範女性——誰敢低估葛蘭、尤敏、林黛、樂蒂、夏夢、白燕、梅綺、李麗華、葉楓等等前輩們在同志心目中的地位？只可惜歷史在這裏的價值遠不如西方——中國人的大方往往敎步步爲營的洋鬼子飽受刺激，他們不懂得我們不但騰不出時間打理放置舊物件的儲藏室，我們甚至沒有奢侈的空間容納這些不再有實際功能的勞什子。深宵的殘片只爲失眠者提供了個別的罪惡樂趣，它們並沒有成爲集體意識的興奮劑。而且很不幸的，觀看殘片與「老」之間被畫上等號，所有對社交前途還存有幻想的同志根本不會肯承認自己有參與這項活動的傾向。黯然的星河再度發出光芒的可能性越來越低，大抵只好在夜空裏漸漸消失了。

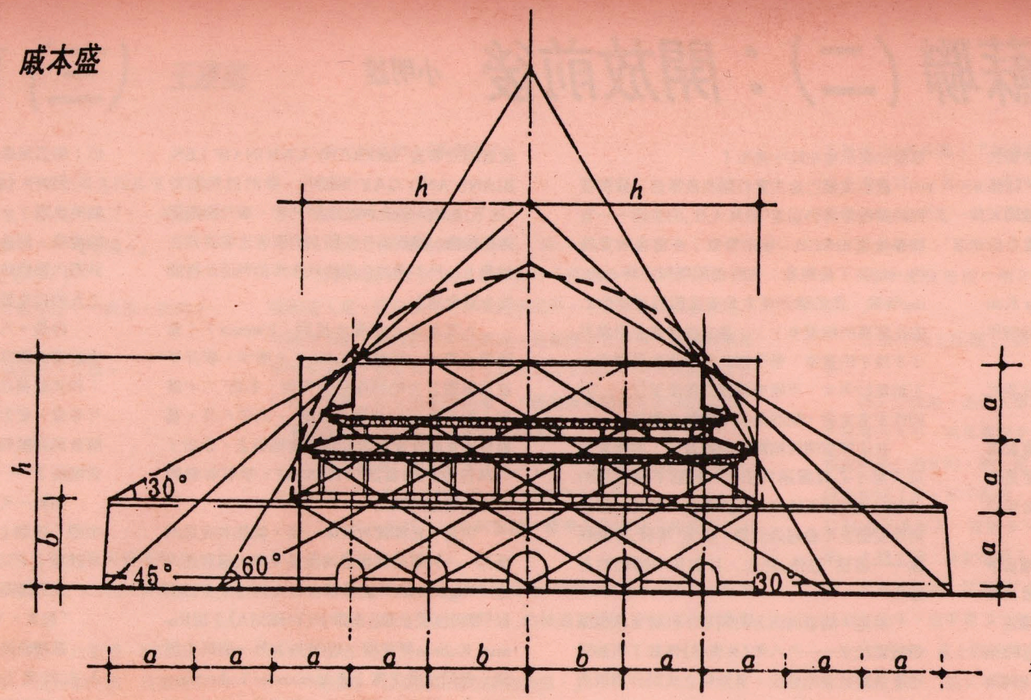
或者這種悲觀是不切實際的。桑拿浴室晋升爲港九同志熱門聚腳處，最敎人嘆爲觀止的並非世界末日式不設防的普施甘露，而是包着浴巾大唱卡拉OK粵曲的奇景。唱《劍合釵圓》，也唱《花前遇俠》，然而唱得最不亦樂乎的卻是《鳳閣恩仇未了情》。不怕實話實說，像我這種一年到晚通街跑的無業遊民，別的好處沒有，就練得膽生毛，逢凶化吉處變不驚。這一套後現代花拳綉腿倒眞奇招，敎人不知如何化解——從車水馬龍的現代大都市踏進道德鬆綁的黑洞，赤誠相見拳拳到肉之餘，原來還不忘這張古老的面譜。沒有感情托底的性行爲，因爲事前或事後的高歌一曲變得親切起來：大家共享同樣的原始的記憶。戴「七蚊兩個銹」長大的外省同志不知道會不會有被疏離的感覺——這眞是最地道的香港經驗。

所以如果說銀幕偶像沒有能夠堂堂皇皇在神枱上佔據應得的地盤，粵劇花旦倒替她們報了大仇，於同志的精神領域穩坐女神的位置。白雪仙這三個字的神奇力量，早就施展了功能，發出指引的光傳播溫煦的熱。固然菲林也記錄了她們的風采，但流傳得更深遠的，無可否認是她們的聲音——男女主角聞聲而不得見面的《蝶影紅梨記》意想不到的感人，因爲在現實生活裏，我們也憑着嚦嚦鶯聲塑造一幅賞心悅目的仕女圖。

但是鳳凰女，我一直低估了她的地位。《鳳閣恩仇未了情》向來是女同志的專利品，麥炳榮的神壇——當然麥炳榮的橫霸形象可能也是男同志所嚮往心儀的，尤其在顰眉强於巾幗的時代。然而鳳凰女的魅力其實也非常明顯：她曾經心狠手辣的奸過，既是挑撥是非的貴妃，也是絕不留情的晚娘。單憑這點，便足以勝任同志偶像。是的，强悍的女人更得人心，基於一種長期被壓逼的反叛心理——含辛茹苦的芳艷芬不及任性惡毒的李香琴有吸引力。鳳凰女尤勝一籌，因爲她的奸是往上爬的手段，待得成名後，便拒絕飾演反派腳色。眞眞假假當中的處世態度，正是同志樂於認同的：壞不是眞壞，而是樂趣，不帶逼上梁山的無可奈何，而是淸醒的選擇。連續劇那敎人拍爛手掌的反敗爲勝，素來合小圈子口味，在「鳳閣」裏，「未了情」反倒不重要，大快人心的是「恩仇」帶來的戲劇性，一方面彌補了現實的空缺，另一方面平反了現實的無情。

異化回憶

戚本盛



北京天安門城樓立面構圖

「文化大革命」當然是一段慘痛的歷史，以「文革」爲題材的作品，哭訴其中悲慘處的猶多，作者含淚寫完、讀者含淚讀完之類的說法，可在不少作品的序言或讀後感上發現。我想，懷疑這些淚水眞誠與否是大可不必的——無論流淚者在文革之中扮演過甚麼角色。然而，淚水多寡不是文學批評的標準，更非閱讀思考的終極。我有時更恐怕，淚水多了，會將眼前多變的世界沖洗得簡單蒼白。

楊絳的《丙午丁未年紀事》（《將飲茶》，香港：三聯，1987，125－161頁）就並無這般的沖洗效果。丙午丁末年是一九六六、六七兩年，該文所記，正是作者在文革開始這兩年的一些遭遇，其中的回憶沒有太多的淚水，自然關乎小序所說：作者不是鬥爭的主要對象，所記的只不過是陪鬥者的經歷，只可當做「大革命」的小側面。作者的樂觀思想，多往光明一面看的視角，更使記叙不致只得痛哭流涕的一個角度。全文共七節，每節的結束都是樂觀向好的，若不記取一些好人好事、感激情誼等，也能自我開解安慰，例如第一節記述狂風驟雨的開展，那自然不是一個能夠謳歌美好人性的時代，而作者則以「阿麗思夢遊仙境」自比，說見到的是個「新奇的世界」。

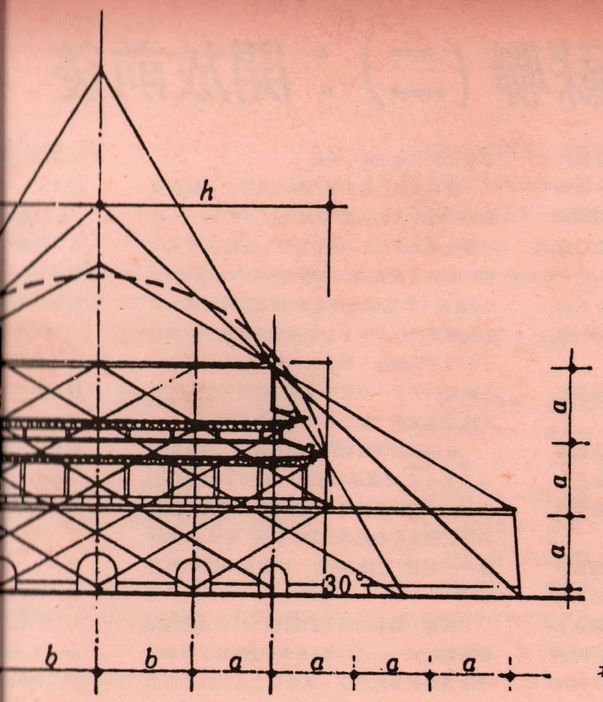
「新奇」之能「新奇」，著眼之處便不是外界强加於個人的力量，而是個人所看到的世界；個人苦痛的焦點，一變而成文革那更人苦痛的力量的奇詭性質。這變焦的效果，無疑借力於「疏離」的技巧。最明顯的是第四節寫到遊街時，作者自言「能學孫悟空讓『元神』跳在半空中，觀看自己那副怪模樣」。她一再强調自己的旁觀身分，正是一種疏離出來的角度。大抵成爲旁觀者，淚水與苦痛才不致成爲眼前的障礙，因爲那可以區別了「正回憶的我」和「被回憶的我」，而奇異的世界便得以通過各種技巧呈現，例如鋪張製作罪名紙牌、假髮等細節加强了荒謬感，有關厠所功能和洗厠所的司職的升格諷刺、「革命羣衆」、「牛鬼蛇神」、「學術權威」、「學者」等語詞的顚倒等等。

最爲奇異的，或許還是「革命羣衆」這個符徵及其所指的變化，我甚至以爲，楊絳所記，並非個人的回憶，而是「革命羣衆」的行止。個人的自傳性的回憶，在塑造自我形象自是理所當然。可是在楊絳的回憶中，一開始便是「揪出來」與否的問題，個人的身分，便是通過貼大字報與否、准許開會與否來決定的。給「揪出來」後，面對羣衆的批鬥，她「認眞相信自己虧負了人民、虧負了黨」，給「揪出來」也會「失去人身」。有好幾處寫到楊絳和「羣衆」成員的爭論，她還有反駁，而在第六節裏，她更說「我自己解放了自己，也沒有人來管我」，然而，能夠反駁頂多使自己的「罪嫌」成爲「未了的案件」，或只因爲「羣衆」「通情達理」，而「我」是在「沒有人來管」的情形下才能是「我」。給判定爲壞人，受懲罰掃厠後，她便可以不理睬不喜歡的人，不受舊社會的禮俗限制，反而有一種「樂得放肆」的快感，這可說是個人好惡與價值的一種落實，而這種落實可謂是因爲「羣衆」而來。異曲同工的還有第四節，因爲「羣衆」不批准，便以「你們」代替「同志」來稱呼「羣衆」，從而將「自我」從「羣衆」中劃出一段。

然而，「自我」的界定要仰賴「革命羣衆」，「革命羣衆」究竟又意指甚麼呢？在楊絳筆下，「羣衆」是可以開會的，可以審定罪狀等，可見「羣衆」是「權力的羣衆」。「羣衆」大部份時間都憤怒，都在喝罵，活像暴民；但在第六節裏，卻發現「羣衆」「只不過是披上狼皮的羊」。「革命羣衆」或「羣衆」等詞，運用得像專有名詞，例如「革命羣衆叫我幹小劉的活兒」、「羣衆審問我」等，「羣衆」儼然如特定的個人，有明確所指。可是，雖然同用一個符徵，第一至五節和第六節的「羣衆」卻有「狼羊之別」。更重要的是，「羣衆」的界定實際上是模糊而流動的，一個姑娘的父親因投靠了有權的人便和「你們這種人」不一樣，「極左大娘」鬥人也挨鬥，「革命羣衆」會分爲兩派，「牛鬼蛇神」可以恢復人身重爲「羣衆」，「牛鬼蛇神」口口聲聲相信黨和人民，卻不知誰能看清黨與人民在哪裏，換言之，即看不清「羣衆」的界線。

大量以特定指涉的用法使用「羣衆」等詞，形成一種詼諧的效果；而配合變動的符指，卻表現了「文革」的荒謬，甚至種種慘事的主因，技巧的意義已經不單在審美形式之上。一般有關「文革」主因的分析，都不免追溯至共產制度的缺憾、中國人的民族性、領袖的魅力，甚至當權者內部的政治鬥爭等，其實，歷史不能離開人民，之可能有是非顚倒的歷史，必須先有「無是非之心」的人民，流動的「羣衆」界線正是沒有是非標準的最好說明。將禍害簡化成某些人的罪行，正忽略了許多袖手旁觀甚至推波助瀾的「羣衆」。如此看來，閱讀楊絳《丙午丁未年紀事》，便不只是另一次感傷的旅程，篇中喚起的大衆記憶，實際上是有關「羣衆」自身有關「羣衆」的記憶。作者、作品和讀者之間的關係，如此便形成一種有趣的置換。「正回憶的我」和「被回憶的我」「疏離」了，呈現出一個奇異的世界，作爲這個奇異世界主角的羣衆又有變動不居的指涉，於是，「被回憶的羣衆」和作爲普通讀者的「正閱讀的羣衆」之間，又因爲那流動界線的提示而有了整合的可能。我想，因這種整合而來的反省，總比流淚的感動有意義吧。

後記：完稿當天剛收到台灣《當代》66期，其中朱元鴻《非人民——人民民主的想像》和吳東昇《論集體罪惡與集體受害》兩文的有關論述，可以是閱讀楊絳回憶時很有意思的參照。



北京天安門城樓立面構圖

假髮等細節加强了荒謬感，有關厠所功能和
各諷刺、「革命羣衆」、「牛鬼蛇神」、「學術權
的顚倒等等。

或許還是「革命羣衆」這個符徵及其所指的變
楊絳所記，並非個人的回憶，而是「革命羣衆」
性的回憶，在塑造自我形象自是理所當然。
，一開始便是「揪出來」與否的問題，個人的
大字報與否、准許開會與否來決定的。給「揪
的批鬥，她「認眞相信自己虧負了人民、虧負
也會「失去人身」。有好幾處寫到楊絳和「羣
還有反駁，而在第六節裏，她更說「我自己解
來管我」，然而，能夠反駁頂多使自己的「罪
牛」，或只因爲「羣衆」「通情達理」，而「我」是
形下才能是「我」。給判定爲壞人，受懲罰掃
眯不喜歡的人，不受舊社會的禮俗限制，反
的快感，這可說是個人好惡與價值的一種落
別是因爲「羣衆」而來。異曲同工的還有第四
准，便以「你們」代替「同志」來稱呼「羣衆」，
衆」中劃出一段。

界定要仰賴「革命羣衆」，「革命羣衆」究竟又
筆下，「羣衆」是可以開會的，可以審定罪狀
權力的羣衆」。「羣衆」大部份時間都憤怒，都
但在第六節裏，卻發現「羣衆」「只不過是披
羣衆」或「羣衆」等詞，運用得像專有名詞，
爺小劉的活兒」、「羣衆審問我」等，「羣衆」儼
明確所指。可是，雖然同用一個符徵，第一至五節和第六節的「羣衆」卻有「狼羊之別」。更重要的是，「羣衆」的界定實際上是模糊而流動的，一個姑娘的父親因投靠了有權的人便和「你們這種人」不一樣，「極左大娘」鬥人也挨鬥，「革命羣衆」會分爲兩派，「牛鬼蛇神」可以恢復人身重爲「羣衆」，「牛鬼蛇神」口口聲聲相信黨和人民，卻不知誰能看清黨與人民在哪裏，換言之，即看不清「羣衆」的界線。

大量以特定指涉的用法使用「羣衆」等詞，形成一種詼諧的效果；而配合變動的符指，卻表現了「文革」的荒謬，甚至種種慘事的主因，技巧的意義已經不單在審美形式之上。一般有關「文革」主因的分析，都不免追溯至共產制度的缺憾、中國人的民族性、領袖的魅力，甚至當權者內部的政治鬥爭等，其實，歷史不能離開人民，之可能有是非顚倒的歷史，必須先有「無是非之心」的人民，流動的「羣衆」界線正是沒有是非標準的最好說明。將禍害簡化成某些人的罪行，正忽略了許多袖手旁觀甚至推波助瀾的「羣衆」。如此看來，閱讀楊絳《丙午丁未年紀事》，便不只是另一次感傷的旅程，篇中喚起的大衆記憶，實際上是有關「羣衆」自身有關「羣衆」的記憶。作者、作品和讀者之間的關係，如此便形成一種有趣的置換。「正回憶的我」和「被回憶的我」「疏離」了，呈現出一個奇異的世界，作爲這個奇異世界主角的羣衆又有變動不居的指涉，於是，「被回憶的羣衆」和作爲普通讀者的「正閱讀的羣衆」之間，又因爲那流動界線的提示而有了整合的可能。我想，因這種整合而來的反省，總比流淚的感動有意義吧。

後記：完稿當天剛收到台灣《當代》66期，其中朱元鴻《非人民——人民民主的想像》和吳東昇《論集體罪惡與集體受害》兩文的有關論述，可以是閱讀楊絳回憶時很有意思的參照。

「如果可以選擇，我會希望是一個住在森林裏，不需與文化接觸的人。」

聽大友克洋說電影

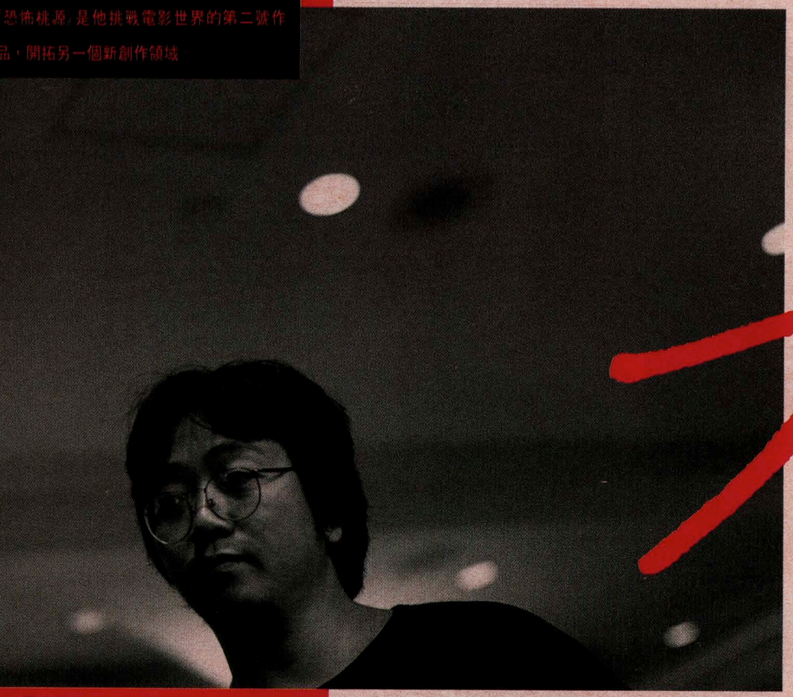
《亞基拉》與《恐怖桃源》導演的一席話

大友克洋 口述　波波 筆錄

《亞基拉》

大友克洋簡介

一九五四年生於日本宮城縣，十八歲離鄉到東京，一九七三年開始從事漫畫工作，一九八三發表《童夢》，翌年《童夢》的單行本獲日本SF大賞，同年一九八四年完成巨作《阿基拉》的第一卷，其後便策定每年發行一卷，迄今已發行至第五卷，第六卷在創作中。一九八八年更把這成爲最暢銷漫畫作品的《阿基拉》搬上大銀幕，親自作動畫的導演。他有無限的想像力，纖細的描繪，是個擁有自己一個獨特世界的漫畫家及劇作家。《阿基拉》那關於特異世界及深奧的精神世界的內容，更受到國內外年青讀者的擁護及愛戴。《恐怖桃源》是他挑戰電影世界的第二號作品，開拓另一個新創作領域。



攝影／關本良

我一直都很想拍電影。我曾是一個非常熱衷的電影觀衆，視看電影爲最大的娛樂；當時的電影多是怪獸片，天方夜譚式的故事，與現實距離很遠。直到十六歲那年，我看到了《雌雄大盜》（BONNY AND CLYDE），它給了我很大的衝擊，在電影結束的那一刻，我開始湧起了拍電影的念頭。它講出了當時我所想的東西，我開始知道電影可以用來表達自己的所思所想，而且可能比繪畫及其他等等方法更完全，我想電影是表達自己的最好的媒介。

可能看了太多七十年代美國新電影的緣故，**我也像衆多電影裏的主人翁般離鄉別井**，跑到外面的世界去。十八歲那年我便隻身去到東京。後來發現電影不是說拍便可以去拍的，在等待機會的期間，我總得過活餬口，那便開始了我的漫畫生涯。當時日本流行的大多是關於運動的漫畫，如棒球、排球等的故事，我並不喜歡這類型的故事，亦拒絕去繪畫這類漫畫。期間便有一些從事動畫工作的朋友來找我幫忙作造型設計，也就這樣我又成爲動畫的創作人。漸漸我發覺漫畫和動畫界中也有不少有趣的人存在，對創作漫畫動畫亦慢慢滋長出更大的興趣來，開始去想如何能畫得更有趣、更生動。**老實說，初時我眞的對漫畫及動畫創作一點興趣也沒有。（笑）**

或許有人會以爲我是由漫畫到動畫再發展到電影創作去，一步一步地發展；實際上我是三方面一併發展的。《恐怖桃源》亦不是我第一部的實攝電影；我曾經拍過一部十六毫米，名爲《給我們自由》的電影，故事講述一羣喜歡玩槍的青年。（註：日語「自由」與「槍」的發音很相似。）可能由於劇本及構思過份完美，以至成果離理想很遠，是一部羞於面世的作品。

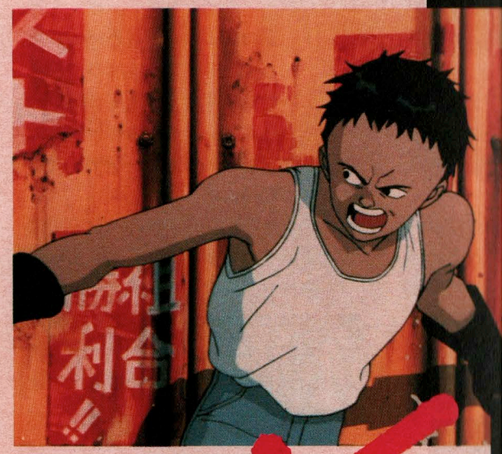
而構思《恐怖桃源》這個故事的是我們一名助手今敏，他本想把這個故事畫成漫畫，後來又跟這片的大崎監製商量，欲拍成電影，我只是中途被徵入伍作導演的。我的任務是在有限的預算內把這部電影完成；而劇本最後亦由我根據預算的多少而修正完成。電影的末段本想把那座公寓推倒，但監製一句「請不要這樣做！」，電影便成了今天的樣子。**我可不是個任性的導演。（笑）**拍攝這部電影，我學習了不少關於實攝電影的知識，如鏡頭運用等等。當然實攝電影比動畫創作多了不少的限制，亦多了許多複雜的人際關係，但我始終覺得有些東西是只有電影才能表現出來的。

本來我希望拍攝另一個故事；那故事的內容嗎？（笑）是關於一羣想唱Rap的日本年青人的。這兩個故事比較起來，我覺得《恐怖桃源》較爲容易拍成一部奪目眩眼、有趣的電影，或許那題材比較敏感吧！

我並不是刻意或有意識地去拍這個題材的電影；電影的原本構思亦不是我創作的。當然我亦知道日本最近有這麼一個外國人勞動者大量流入的問題，我家的四周亦日漸多見有這些外國人居住，這也許刺激了我參與拍攝這電影。在電影裏我並不希望解答這個問題，我只是想把這個問題提出來，讓大家好好的去想想，不要躲起來逃避了便算。而且在拍攝過程中，亦實際上遇到了這麼一個外國人與日本人不了解而產生矛盾的問題。可以這麼說，在這個過程中，實際與外國人接觸後，好像明白了些甚麼似的。我想這個死結的唯一出路便是「溝通與接觸」，就像每天在身邊有一個巴基斯坦人走過，而卻互不理睬，只會使矛盾加深。任何一方也好，作出主動，無論是一個招呼或是打一場架也好，總要有個開始，才會有互相接觸了解的機會。

這個世界有許多不同的人存在，各有不同的背景、生活環境及生存方式；沒有人應該被社會遺棄或受到排擠或被忽視。我大多數的作品也是以表達這個想法爲中心，並不是想諷刺或批評那些特定的人物。在我的作品內常出現的如乞丐、人妖、黑社會份子等這些被社會系統排擠了出來的人，**我想他們也應該得到尊重及關心。**當我寫他們的故事時，我會覺得很安心及舒暢，可能因爲我也是他們的一份子吧！（笑）

在漫畫、動畫及電影內我總喜歡加進不少超自然力量或現象的東西，但這不表示我對這些東西有所懂懂，更何況很多時候我也懷疑那些常在電視上出現的超能力擁有者及其表演。我只是想利用這些來對現在好像一切也可用科學來解釋的世界思潮作出反擊，我覺得還有很多東西我們是不知道或不能解釋的。至於我怎可把這些超自然現象畫得那麼眞實，我是完全沒有甚麼憑依或根據的，原因是它本身就是一些沒有限制的東西，可任憑想像來發揮。



當然有機會我將會繼續拍電影，漫畫亦會繼續創作下去。《阿基拉》的最後一刊已完成了一半，還有一半，完成了便可面世。單行本的故事和初刊登在漫畫周刊裏的當然改動了不少地方。再者，《阿基拉》這個故事我也不是想帶給大家任何巨大的訊息，我只是想講述鐵雄與金田之間的友情，兩個本來互相關心愛護對方的人，因爲用了錯誤的方式來表現感情，以至互相毀滅、殘殺對方。✖

是一個住在森林裏，不需與文化接觸的人。」

《亞基拉》

克洋說電影

《亞基拉》與《恐怖桃源》導演的一席話

述　波波 筆錄

我曾是一個電影爲最大默片，天方很遠。直到雌雄大盜》，它給了我很大的衝擊，在電影結束的那一刻，我開始湧起了拍電影的念頭。它講出了當時我所想的東西，我開始知道電影可以用來表達自己的所思所想，而且可能比繪畫及其他等等方法更完全，我想電影是表達自己的最好的媒介。

可能看了太多七十年代美國新電影的緣故，**我也像衆多電影裏的主人翁般離鄉別井**，跑到外面的世界去。十八歲那年我便隻身去到東京。後來發現電影不是說拍便可以去拍的，在等待機會的期間，我總得過活餬口，那便開始了我的漫畫生涯。當時日本流行的大多是關於運動的漫畫，如棒球、排球等的故事，我並不喜歡這類型的故事，亦拒絕去繪畫這類漫畫。期間便有一些從事動畫工作的朋友來找我幫忙作造型設計，也就這樣我又成爲動畫的創作人。漸漸我發覺漫畫和動畫界中也有不少有趣的人存在，對創作漫畫動畫亦慢慢滋長出更大的興趣來，開始去想如何能畫得更有趣、更生動。**老實說，初時我眞的對漫畫及動畫創作一點興趣也沒有。（笑）**

或許有人會以爲我是由漫畫到動畫再發展到電影創作去，一步一步地發展；實際上我是三方面一併發展的。《恐怖桃源》亦不是我第一部的實攝電影；我曾經拍過一部十六毫米，名爲《給我們自由》的電影，故事講述一羣喜歡玩槍的青年。（註：日語「自由」與「槍」的發音很相似。）可能由於劇本及構思過份完美，以至成果離理想很遠，是一部羞於面世的作品。

而構思《恐怖桃源》這個故事的是我們一名助手今敏，他本想把這個故事畫成漫畫，後來又跟這片的大崎監製商量，欲拍成電影，我只是中途被徵入伍作導演的。我的任務是在有限的預算內把這部電影完成；而劇本最後亦由我根據預算的多少而修正完成。電影的末段本想把那座公寓推倒，但監製一句「請不要這樣做！」，電影便成了今天的樣子。**我可不是個任性的導演。（笑）**拍攝這部電影，我學習了不少關於實攝電影的知識，如鏡頭運用等等。當然實攝電影比動畫創作多了不少的限制，亦多了許多複雜的人際關係，但我始終覺得有些東西是只有電影才能表現出來的。

本來我希望拍攝另一個故事；那故事的內容嗎？（笑）是關於一羣想唱Rap的日本年青人的。這兩個故事比較起來，我覺得《恐怖桃源》較爲容易拍成一部奪目眩眼、有趣的電影，或許那題材比較敏感吧！

我並不是刻意或有意識地去拍這個題材的電影；電影的原本構思亦不是我創作的。當然我亦知道日本最近有這麼一個外國人勞動者大量流入的問題，我家的四周亦日漸多見有這些外國人居住，這也許刺激了我參與拍攝這電影。在電影裏我並不希望解答這個問題，我只是想把這個問題提出來，讓大家好好的去想想，不要躲起來逃避了便算。而且在拍攝過程中，亦實際上遇到了這麼一個外國人與日本人不了解而產生矛盾的問題。可以這麼說，在這個過程中，實際與外國人接觸後，好像明白了些甚麼似的。我想這個死結的唯一出路便是「溝通與接觸」，就像每天在身邊有一個巴基斯坦人走過，而卻互不理睬，只會使矛盾加深。任何一方也好，作出主動，無論是一個招呼或是打一場架也好，總要有個開始，才會有互相接觸了解的機會。

這個世界有許多不同的人存在，各有不同的背景、生活環境及生存方式；沒有人應該被社會遺棄或受到排擠或被忽視。我大多數的作品也是以表達這個想法爲中心，並不是想諷刺或批評那些特定的人物。在我的作品內常出現的如乞丐、人妖、黑社會份子等這些被社會系統排擠了出來的人，**我想他們也應該得到尊重及關心**。當我寫他們的故事時，我會覺得很安心及舒暢，可能因爲我也是他們的一份子吧！（笑）

在漫畫、動畫及電影內我總喜歡加進不少超自然力量或現象的東西，但這不表示我對這些東西有所憧憬，更何況很多時候我也懷疑那些常在電視上出現的超能力擁有者及其表演。我只是想利用這些來對現在好像一切也可用科學來解釋的世界思潮作出反擊，我覺得還有很多東西我們是不知道或不能解釋的。至於我怎可把這些超自然現象畫得那麼眞實，我是完全沒有甚麼憑依或根據的，原因是它本身就是一些沒有限制的東西，可任憑想像來發揮。

當然有機會我將會繼續拍電影，漫畫亦會繼續創作下去。《阿基拉》的最後一刊已完成了一半，還有一半，完成了便可面世。單行本的故事和初刊登在漫畫周刊裏的當然改動了不少地方。再者，《阿基拉》這個故事我也不是想帶給大家任何巨大的訊息，我只是想講述鐵雄與金田之間的友情，兩個本來互相關心愛護對方的人，因爲用了錯誤的方式來表現感情，以至互相毀滅、殘殺對方。✖

《恐怖桃源》

《亞基拉》

《恐怖桃源》

紅色·男女色

四部中國電影裏的紅

陳劍梅

一抹鮮紅，是女性的嬌柔，也是少女出嫁前的哀愁；它，可又會是男性的情慾，剛烈如火，象徵封建的力量昭彰。那是紅色的感性，讓你更接近男女色，迷惑着你——

清醒過來，想起，《出嫁女》的紅衣裳、紅高粱酒、大紅燈籠，還有菊豆手染的紅布，都諷喻男、女性在社會上的性別定位（gender positions），有趣極了。

單從王進的《出嫁女》和張藝謀過去的三部電影看，可見他們二人都有拆解「紅色」的傳統象徵意義的傾向。我想，這樣的特殊傾向，正反映着當代中國社會對男女性別的最新定位。

不約而同，這四部電影都寫中國傳統婚姻，自然離不開這個傳統的「紅色」。在《紅高粱》一片中，美酒的紅，象徵情慾。九兒的情郎在衆人前解開褲子，面向九兒，就尿在酒上，豪情奔放，挑逗這個小婦人。往後二人雙宿雙棲，建立了一個快樂美滿的家庭。每次紅高粱酒在電影上出現，我們看見工場和家庭的氣氛都喜氣洋洋。故事沒有交代衆人怎樣正面地肯定這一段「婚姻」，但這些快樂的場面不早就證明出來了嗎？可是根據中國人的傳統，這不是婚姻，而是通姦。這個可沒有人理會了，他們的孩子也愈長愈大，跟鄰家的孩子又有甚麼分別！酒紅，象徵婚外戀情、自由和歡樂，不合乎道統又一反傳統，就這樣在電影中服務反對封建婚姻的主題。張藝謀的第二和第三部電影，也繼續這個主題。紅色，更成爲母題（motif），佔一個重要席位。

大紅燈籠和《菊豆》中的紅布，都象徵封建思想的約束，代表父權（patriarchy）不可蔑視，但在導演的場面調度和故事的發展裏，變成爲諷喻（allegory）。大紅燈籠，由老人僵化了又沒有生氣的手點了又熄，熄了又點，天天如是的公式活動，一幕幕紅色泛濫的場面，讓觀衆慢慢發現封建老思想是如何造作和空泛。

菊豆在情慾高漲的時候，就在晾晒紅布的榻架下引誘小叔。在他們通姦的時候，特寫鏡頭交代一張長長的紅布徐徐跌下，象徵封建的婚姻受到質疑。菊豆勇於表達內心眞感情是一種崇尚自然的精神，在這個場景內，正好與代表封建父權勢力的紅色，相映成趣。

紅色在這三部電影中的反傳統應用，大家都看過了，而在王進的《出嫁女》中，它亦產生着另一種解拆傳統的象徵效果——紅色，象徵女性的嬌柔、美麗、快樂、無知和死亡，在另一層面上，諷喻封建的婚姻制度。

五個女孩子，一同爲着逃避盲婚，爲着死後可在天上遊園，爲着要到一個女娶男的好地方走一趟，她們於是積極地籌劃集體自殺，還議論紛紛，興高采烈地談論死的時候要穿漂亮的紅燈心絨。紅色，不斷的在電影中出現。它會是八十老婦的頭上花、給準新婦的紅燈心絨布聘禮，也是年青少女的嫁衣裳。不同於張藝謀的電影，紅色在《出嫁女》中，沒有象徵情慾，沒有象徵封建的力量。它象徵生的痛悔、死的快樂，是這部電影的獨特之處。

八十老婦因兒子不許她在自己的壽宴上出席，便失望地把紅紅的頭上花除下，蹣跚地走進房子裏。孫女兒上前安慰，她飲泣說道後悔自己活到八十歲。

五個少女快快樂樂地找到一個上吊的好地方，那是河邊的一所破屋。約定了日子，約好了穿紅燈心絨，時間一到，她們便走着舞步似的，帶着麻繩跑去舊屋子，歡天喜地的迎接自己的死亡。導演亦巧妙地用平行蒙太奇，把那在山邊舉行慶祝死亡的喪禮與五個少女準備上吊的情形連接起來，那一邊廂的喪禮，有點像《黃土地》中「腰鼓」一場戲，他們手舞足蹈，喜氣洋洋；這一邊廂的紅衣少女，憧憬着死後的未來，決不言悔，快快樂樂地結束自己的生命。紅色，在這裏象徵死亡的快樂，代表年青少女要解拆僵化無道的傳統盲婚建制，十分成功。

四部電影裏的「紅色」，都强而有力地演繹主題。但是猛然一看它們的結局，《紅高粱》的九兒被日本人槍殺死了，《大紅燈籠高高掛》的四太太瘋了；菊豆也難逃一死，都是悲劇收場。《出嫁女》中五個女孩雖然不死，以後卻要過着比死更難受的生活，這亦是另一幕悲劇。

《菊豆》

《出嫁女》

幹嗎「紅色」已經那麼成功地解拆傳統，電影中的女性亦懂得自主，不屈從於封建思想和無理的父權之下，最後這些英勇可嘉的女性還是瘋的瘋了，死的死了，甚或是生不如死呢？那是當代中國電影導演仍然不能解決的性別定位問題嗎？

要反抗封建道統的女性，到底也是生不如死！

讓我們都把這個問題放在心上，繼續觀察下去罷！ ✖

《大紅燈籠高高掛》

《出嫁女》

戳破沉悶

阿倫柏
師，但他決
心的導演。
風格。要說
同的主題和
承嗎？除了
不同，就是
有人說他
肯完全以個
卻相信這是
建制」。當
主要使人對
不同嘗試。
空間，我們
擇，我們的
日益難於動
就可把某一
然阿倫柏加

紅色·男女色

四部中國電影裏的紅

陳劍梅

燈明出來了，這不是婚人理會了，郟家的孩子婚外戀情、一反傳統，建婚姻的主電影，也繼成爲母題。紅布，都象代表父權但在導演的變成爲諷喻由老人僵化熄，熄了又一幕幕紅色現封建老思

，就在晾晒他們通姦的長的紅布徐到質疑。菊種崇尚自然好與代表封建父權勢力的紅色，相映成趣。

紅色在這三部電影中的反傳統應用，大家都看過了，而在王進的《出嫁女》中，它亦產生着另一種解拆傳統的象徵效果——紅色，象徵女性的嬌柔、美麗、快樂、無知和死亡，在另一層面上，諷喻封建的婚姻制度。

五個女孩子，一同爲着逃避盲婚，爲着死後可在天上遊園，爲着要到一個女娶男的好地方走一趟，她們於是積極地籌劃集體自殺，還議論紛紛，興高采烈地談論死的時候要穿漂亮的紅燈心絨。紅色，不斷的在電影中出現。它會是八十老婦的頭上花、給準新婦的紅燈心絨布聘禮，也是年青少女的嫁衣裳。不同於張藝謀的電影，紅色在《出嫁女》中，沒有象徵情慾，沒有象徵封建的力量。它象徵生的痛悔、死的快樂，是這部電影的獨特之處。

八十老婦因兒子不許她在自己的壽宴上出席，便失望地把紅紅的頭上花除下，蹣跚地走進房子裏。孫女兒上前安慰，她飲泣說道後悔自己活到八十歲。

五個少女快快樂樂地找到一個上吊的好地方，那是河邊的一所破屋。約定了日子，約好了穿紅燈心絨，時間一到，她們便走着舞步似的，帶着麻繩跑去舊屋子，歡天喜地的迎接自己的死亡。導演亦巧妙地用平行蒙太奇，把那在山邊舉行慶祝死亡的喪禮與五個少女準備上吊的情形連接起來，那一邊廂的喪禮，有點像《黃土地》中「腰鼓」一場戲，他們手舞足蹈，喜氣洋洋；這一邊廂的紅衣少女，憧憬着死後的未來，決不言悔，快快樂樂地結束自己的生命。紅色，在這裏象徵死亡的快樂，代表年青少女要解拆僵化無道的傳統盲婚建制，十分成功。

四部電影裏的「紅色」，都强而有力地演繹主題。但是猛然一看它們的結局，《紅高粱》的九兒被日本人槍殺死

《菊豆》

《出嫁女》

了，《大紅燈籠高高掛》的四太太瘋了；菊豆也難逃一死，都是悲劇收場。《出嫁女》中五個女孩雖然不死，以後卻要過着比死更難受的生活，這亦是另一幕悲劇。

幹嗎「紅色」已經那麼成功地解拆傳統，電影中的女性亦懂得自主，不屈從於封建思想和無理的父權之下，最後這些英勇可嘉的女性還是瘋的瘋了，死的死了，甚或是生不如死呢？那是當代中國電影導演仍然不能解決的性別定位問題嗎？

要反抗封建道統的女性，到底也是生不如死！

讓我們都把這個問題放在心上，繼續觀察下去罷！ ✖

《

戳破沉悶外圍的片刻

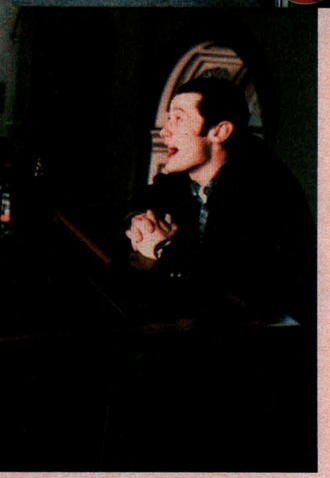
阿倫・柏加的《追夢者》

馮美華

阿倫柏加可能永遠也不會成爲大師，但他決也不是那些可以讓人掉以輕心的導演。要說風格嗎？他沒有特定的風格。要說題旨嗎？他每部電影都有不同的主題和事情。有甚麼東西是一脈相承嗎？除了他的名字外，就是這一切的不同，就是他每一部電影的獨特意味。有人說他「反建制」，每部電影皆有著不肯完全以商業電影爲依歸的情意結，我卻相信這是因爲他喜歡「嘗試」多於「反建制」。當然他並非完全非政治性，但主要使人對他的電影留有期望的是他的不同嘗試。現世是一消費者主義充斥的空間，我們有著很多的「製成品」可供選擇，我們的感知世界已被擠塞得令我們日益難於動情或動容。一句「沒啥特別」就可把某一作品的可觀性輕輕拉倒。當然阿倫柏加不是爲了討好觀衆而作出不同嘗試，或許他的不同嘗試就是因緣於他對定形的規避。不論眞相如何，他的嘗試會使人們日漸變得呆滯的感知得到片刻間的戳破。我不曾特別迷戀或崇拜阿倫柏加，但卻還有興趣看他的電影，或許就是要在這沉悶而又有千種視聽製成品充塞着的時空裏，找尋少少的不尋常、少少的新意和刺激。這或許解釋了我爲甚麼去看《追夢者》（THE COMMITMENTS）。

商業電影其中引人入勝或使人討厭的地方是它的演員。《追夢者》裏的十二個人物全是不見經傳或非專業演員。阿倫柏加大膽起用他們使電影減少「明星級」演員那種刻意經營的造作感覺。我們只須本着他們在這電影中的表現來認識和感覺這十二個角色的存在。他們究竟是在紀實《追夢者》的隊員的事蹟、或

《追夢者》



是在表現他們自己，已變得不那樣重要；摒除了「明星」演員會帶來的刻意或造作，這十二個演員的粗糙、實在而未經矯飾的演出爲電影帶來較自然的氣息，減少了商業紀錄性電影渲染出來的所謂「寫實」，雖然阿倫柏加不時在影片中的其他元素，如故事背景、週遭人物、城市風貌中爲影片的「非眞實」性塡上一些眞實意境。

誠然，阿倫柏加嘗試用這十二個非典型化的演員會走「險」了一些——人們可能不認同他們，但他實在找到了十二個各有特色的人，他們沒有太美麗的外貌，其中一些甚至可說醜陋，如樂隊男主音德哥（Deco）和喇叭手祖兒（Joey）。阿倫柏加卻利用了這十二個人的平凡形態來爲他的影片帶來戲劇性，當他們一齊演奏唱造靈魂音樂時，他們頓時變得特別，唱歌和演奏帶出了他們最美麗和可造就的品質。有甚麼比由醜小鴨變成天鵝的故事來得更教人情感澎湃和投入？

這是商業電影屢試不爽的方程式之一，只是阿倫柏加並不泥足深陷。他用了這技倆兩三次來爲影片帶來高潮，每次均是在樂隊的演奏會，隨而卻在電影尾部帶來反高潮，樂隊成員互相打罵而分道揚鑣。照理這反高潮會再進一步操縱觀衆的情感，使他們傷感，但導演不會如此肆意，他在影片的開始已標示了各人不同的情操和信念。演唱會只是把他們的分歧埋藏，在練習過程中和在演唱會後他們的分歧愈呈白熱化。在這鋪排中，觀衆的情感空間就能留有餘地的淺酌阿倫柏加頗爲浮面的生命哲學：詩使人編造了自己的夢，發展自己的理想和潛質（在片末他透過喇叭手祖兒說類似的話）。

我爲甚麼說這是浮面的哲學？因阿倫柏加不會較深入地去呈現每個人物透過這次合作經驗而對他這聲明作出適度的投射。除了樂隊經理占美（Jimmy）的自說自話外，其他樂隊成員究竟能有甚麼具體的回應，我們無從稽考而只能感到阿倫柏加的聲明薄弱。或許有人會爭論說樂隊組成、合作和拆夥的經過就是詩的經驗，當局者（即樂隊成員）並不需要自覺性地對這經驗作出回饋，因他們只是詩中的元素。若然如此，我又會認爲導演未能把這些元素作出更多和深入的刻劃，致使我們不能完全分享他們的「詩情」。

另外使他屬意的詩情變得力弱的是他的反動、政治和幽默意識干擾着影片的主題。雖然當他强調都柏林靈魂音樂是勞動階級的音樂時，社會環境因素是不可或缺的，很多影像呈現都柏林勞動階級的生活和居住狀況是必然的，但阿倫柏加不知適可而止。如占美和色士風手甸恩（Dean）在福利處領取失業救濟金，這可以把觀衆的思維帶往批判社會主義的岔路。導演又三番四次把教堂帶到影像裏，這可又會使人聯想到宗教的抑制性。當然這一切可反映出靈魂音樂的特點——它的直接性、不矯情、不抑壓和根屬於無產階級。問題出在平衡上。還有他那過多的幽默筆觸也使人走到岔路去。開頭男主角占美招募樂隊成員的趣事拖得太長；片的中段孖女的屢次出現不會爲影片帶來甚麼份量；男主角的父親不只一次的表示迷戀貓王又不怎樣與主題扯上關係；祖兒母親多次的出現不會亦未能爲祖兒的背景作出多少補充（除了「怪異」氣質之外）；鋼琴手史提芬（Steven）的告誡、結婚宴上和音樂會上的混亂等惹笑場面使人輕鬆得可以卻又使人流離主題。

我奇怪導演爲甚麼不多加些筆墨在樂隊本身或隊員的內心世界。那又是比重問題。

若人們不執著於阿倫柏加的手法和電影結構，《追夢者》並不完全會使人失望。他强調的都柏林靈魂音樂確使人興奮上一會兒。影片的基本色調（明淨的深灰色）也與靈魂音樂和影片背景（勞動階級）的豁達意味配合上。

只是這一切都不過是外圍的東西。當音樂的興奮節奏消失時，阿倫柏加仍還是導匠一名。這次嘗試只是戳破沉悶外圍片刻。他的「表面」表現和不夠精鍊的手法致使《追夢者》未能衝擊到沉悶的內圍——人們的心性。說詩的日子？還遠。 ✖

男男女女事情

林道靜

《男與女》與《虎父無犬子》

你看過高達的《男與女》（MASCULIN-FEMININ）嗎？我錯過了，所以聽到 Léos Carax 的電影也叫作《男與女》（BOY MEETS GIRL）時，便跑去看他的《男與女》及《虎父無犬子》（MAUVAIS SANG）。男／女與男孩／女孩，始終是兩種情境。

故事很俗套，不外乎爲註定的悲劇奔波兩小時，愛得你死我亡，要人們對這些愛情的障礙哀嘆悲鳴，高達拍過，安東尼奧尼也拍過，他片中那種黯晦無力，更至今無人及。但 Carax 的戲還是好看的，好看在這俗套的、註定的悲劇和他考究的技藝。

Carax 的影像世界一片灰黑，情事的悲凄收場是先決的意念，可結局前的一片灰黑卻給他拍得神采飛揚，兩個 Alex 都雕得玲瓏剔透。Alex（Denis Lavant）像豹子，像《發條橙》中的 Malcolm McDowell（兩人在片中的名字也一樣）。他有延續的命途，從《男與女》到《虎父無犬子》，帶着同一個名字——Alex，一身的兇狠／脆弱，開始總是被女友棄絕（BOY MEETS GIRL）或受不住他的愛而逃掉（MAUVAIS SANG），後又遇上心儀的女子，越過之間的圍欄後，反被命運所射殺。相比之下，《男與女》更能表現男女們面對情感的慌張焦慮，勿論最後輸贏，都被它折磨得死去活來。就如片首，Carax 便安排愛上同一個女子的兩個男孩——Alex 及他的朋友在河邊各訴對她的喜愛，繼而扭打，以刀相向，在這段引子中，那女子從未出場，但卻掌握了兩個男孩的意識，讓他們幹一場絕望的好戲。這就是 Carax 樂意訴說的。

仍懷念 Alex 聽着音樂，浪蕩街頭的一段。這時候，Alex 只能從歌曲中希冀愛情的歡悅，但一對擁吻的男女卻揭露了他伶仃的現實，可他逃避的方法不是匆匆跑掉，反自欺地丟了一個錢幣在男女的腳下，作爲一種嘲諷，又包着幾分妬忌。其實，命途多舛何止他一個，酒館中的衆生，無不焦頭爛額：面無血色的高大女子、以彈珠衝擊生命的中年漢、派對中追憶往昔的美國女人、還有那怨恨自己三十七歲尚未出名的瘋子，一羣失敗者，徒勞了大半生，人生的種種美都付諸東流，在黑白的段落中攀爬跌撞着，血流披面。

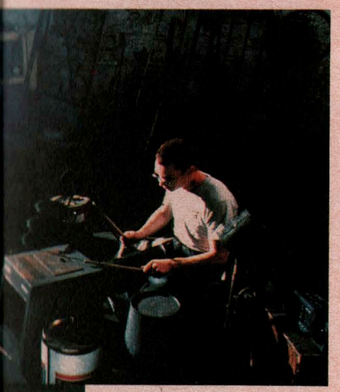
Mireille 與 Alex 在廚房的對話像極了《斷了氣》中 Jean—Paul Belmondo 與 Jean Seberg 在酒店房間一場，

但沒有 Bel
佻皮。Car
如果那樣做
實在是輕描
所以他倆要
猜度對方的
是要用一個
一道來，可
場愛最終的

可喜的
的鬧劇；在
法拍攝，影
的房間，二
玻璃幕牆，
露台上一雙
生。玻璃幕
變爲悲劇舞
幕，而第二
在上的角度
是 Carax 將
女，看另一
橋邊男女擁
我們拋了一
空，幽晦得

論到 C
扯在一起，
承人。其實
高達志於探

《男與女》



奏帶出了
有甚麼比
更教人情

方程式之
陷。他用
高潮，每
卻在電影
相打罵而
進一步操
但導演不
已標示了
會只是把
中和在演
。在這鋪
有餘地的
哲學：詩
己的理想

和潛質（在片末他透過喇叭手祖兒說類似的話）。

我爲甚麼說這是浮面的哲學？因阿倫柏加不曾較深入地去呈現每個人物透過這次合作經驗而對他這聲明作出適度的投射。除了樂隊經理占美（Jimmy）的自說自話外，其他樂隊成員究竟能有甚麼具體的回應，我們無從稽考而只能感到阿倫柏加的聲明薄弱。或許有人會爭論說樂隊組成、合作和拆夥的經過就是詩的經驗，當局者（即樂隊成員）並不需要自覺性地對這經驗作出回饋，因他們只是詩中的元素。若然如此，我又會認爲導演未能把這些元素作出更多和深入的刻劃，致使我們不能完全分享他們的「詩情」。

另外使他屬意的詩情變得力弱的是他的反動、政治和幽默意識干擾着影片的主題。雖然當他强調都柏林靈魂音樂是勞動階級的音樂時，社會環境因素是不可或缺的，很多影像呈現都柏林勞動階級的生活和居住狀況是必然的，但阿倫柏加不知適可而止。如占美和色士風手甸恩（Dean）在福利處領取失業救濟金，這可以把觀衆的思維帶往批判社會主義的岔路。導演又三番四次把教堂帶到影像裏，這可又會使人聯想到宗教的抑制性。當然這一切可反映出靈魂音樂的特點——它的直接性、不矯情、不抑壓和根屬於無產階級。問題出在平衡上。還有他那過多的幽默筆觸也使人走到岔路去。開頭男主角占美招募樂隊成員的趣事拖得太長；片的中段孖女的屢次出現不會爲影片帶來甚麼份量；男主角的父親不只一次的表示迷戀貓王又不怎樣與主題扯上關係；祖兒母親多次的出現不會亦未能爲祖兒的背景作出多少補充（除了「怪異」氣質之外）；鋼琴手史提芬（Steven）的告誡、結婚宴上和音樂會上的混亂等惹笑場面使人輕鬆得可以卻又使人流離主題。

我奇怪導演爲甚麼不多加些筆墨在樂隊本身或隊員的內心世界。那又是比重問題。

若人們不執著於阿倫柏加的手法和電影結構，《追夢者》並不完全會使人失望。他强調的都柏林靈魂音樂確使人興奮上一會兒。影片的基本色調（明淨的深灰色）也與靈魂音樂和影片背景（勞動階級）的豁達意味配合上。

只是這一切都不過是外圍的東西。當音樂的興奮節奏消失時，阿倫柏加仍還是導匠一名。這次嘗試只是戳破沉悶外圍片刻。他的「表面」表現和不夠精鍊的手法致使《追夢者》未能衝擊到沉悶的內圍——人們的心性。說詩的日子？還遠。 ✖

男男女女事情

林道靜

《男與女》與《虎父無犬子》

你看過高達的《男與女》（MASCULIN-FEMININ）嗎？我錯過了，所以聽到 Léos Carax 的電影也叫作《男與女》（BOY MEETS GIRL）時，便跑去看他的《男與女》及《虎父無犬子》（MAUVAIS SANG）。男／女與男孩／女孩，始終是兩種情境。

故事很俗套，不外乎爲註定的悲劇奔波兩小時，愛得你死我亡，要人們對這些愛情的障礙哀嘆悲鳴，高達拍過，安東尼奧尼也拍過，他片中那種黯晦無力，更至今無人及。但 Carax 的戲還是好看的，好看在這俗套的、註定的悲劇和他考究的技藝。

Carax 的影像世界一片灰黑，情事的悲凄收場是先決的意念，可結局前的一片灰黑卻給他拍得神采飛揚，兩個 Alex 都雕得玲瓏剔透。Alex（Denis Lavant）像豹子，像《發條橙》中的 Malcolm McDowell（兩人在片中的名字也一樣）。他有延續的命途，從《男與女》到《虎父無犬子》，帶着同一個名字——Alex，一身的兇狠／脆弱，開始總是被女友棄絕（BOY MEETS GIRL）或受不住他的愛而逃掉（MAUVAIS SANG），後又遇上心儀的女子，越過之間的圍欄後，反被命運所射殺。相比之下，《男與女》更能表現男女們面對情感的慌張焦慮，勿論最後輸贏，都被它折磨得死去活來。就如片首，Carax 便安排愛上同一個女子的兩個男孩——Alex 及他的朋友在河邊各訴對她的喜愛，繼而扭打，以刀相向，在這段引子中，那女子從未出場，但卻掌握了兩個男孩的意識，讓他們幹一場絕望的好戲。這就是 Carax 樂意訴說的。

仍懷念 Alex 聽着音樂，浪蕩街頭的一段。這時候，Alex 只能從歌曲中希冀愛情的歡悅，但一對擁吻的男女卻揭露了他伶仃的現實，可他逃避的方法不是匆匆跑掉，反自欺地丟了一個錢幣在男女的腳下，作爲一種嘲諷，又包着幾分妬忌。其實，命途多舛何止他一個，酒館中的衆生，無不焦頭爛額：面無血色的高大女子、以彈珠衝擊生命的中年漢、派對中追憶往昔的美國女人、還有那怨恨自己三十七歲尚未出名的瘋子，一羣失敗者，徒勞了大半生，人生的種種美都付諸東流，在黑白的段落中攀爬跌撞着，血流披面。

Mireille 與 Alex 在廚房的對話像極了《斷了氣》中 Jean—Paul Belmondo 與 Jean Seberg 在酒店房間一場，但沒有 Belmondo 及 Jean Seberg 的佻皮。Carax 不能讓他們追逐逗笑，如果那樣做，對這些陰鬱的生命來講，實在是輕描素寫，現在需要的是沉重，所以他倆要愼密的吞吐每一句話，又要猜度對方的心思，但末了寂寞難耐，還是要用一個杯喝水，並將自己的過去一一道來，可惜那杯上的缺口已預示了這場愛最終的破敗。

可喜的是片末的死亡沒有淪爲煽情的鬧劇；在此，Carax 用了重複的手法拍攝，影機跟着 Alex 衝進 Mireille 的房間，二人倒地後，影機升起，越過玻璃幕牆，並一百八十度運轉，從對面露台上一雙男女的視點再看這死亡的發生。玻璃幕牆的存在令 Mireille 的房間變爲悲劇舞臺，上演這齣戲的最後一幕，而第二個視點更令觀者從一個高高在上的角度來目睹悲劇的發生。挖苦的是 Carax 將觀衆的視點等同於一雙男女，看另一雙男女的滅亡。這也可說是橋邊男女擁吻一場的回應，Carax 向我們拋了一塊錢，憐憫地提醒人間的虛空，幽晦得可怖。

論到 Carax，人們便將他與高達扯在一起，說他崇拜高達，稱得上是繼承人。其實，這未免太抬舉 Carax。高達志於探討、自省，從哲學到政治，無所不談，更打從自己的電影做起，顚覆傳統的光影技法，將聲響及影像打碎後再重整，頑皮得可愛，可 Carax 雖在技法上玩了不少花樣：突來的黑畫面，漫畫般的分鏡，又有頹美的構圖令我等驚喜，但深究之下，其結構仍順時序鋪展，一切從頭說起，這等於在鐵籠內玩耍，始終拘於章法，與高達所爲背道而馳。八十年代的法國，風平浪靜，很難要求 Carax 有高達在六十年代末的政治醒覺，能夠義無反顧地把電影轉爲武器，爲其崇拜的政治理念辛勞奔波。可惜的是在描情寫愛方面，Carax 亦有所不及。首先，兩人對男女間事都抱灰調看法，高達對男子的癡狂、女子的忘情，縱有其歧見，卻能細密勾畫，呈現出悲劇的養育、進展。Carax 則無這份心思，人物從始至終無心理的演變，顯出虛假的一面，尤其女性角色的處理，更是老一套的哀怨卑微，平白得可憐，《男與女》中的 Mireille 已算不錯，起碼多一點自覺，不像《虎父無犬子》中的兩女子，只賣弄一副可人兒樣貌。Carax 這方面的保守拘謹令人心涼。所以說高達是 enfant terrible，Carax 還未夠資格。他的戲好看，卻未想看兩遍。 ✖

《男與女》

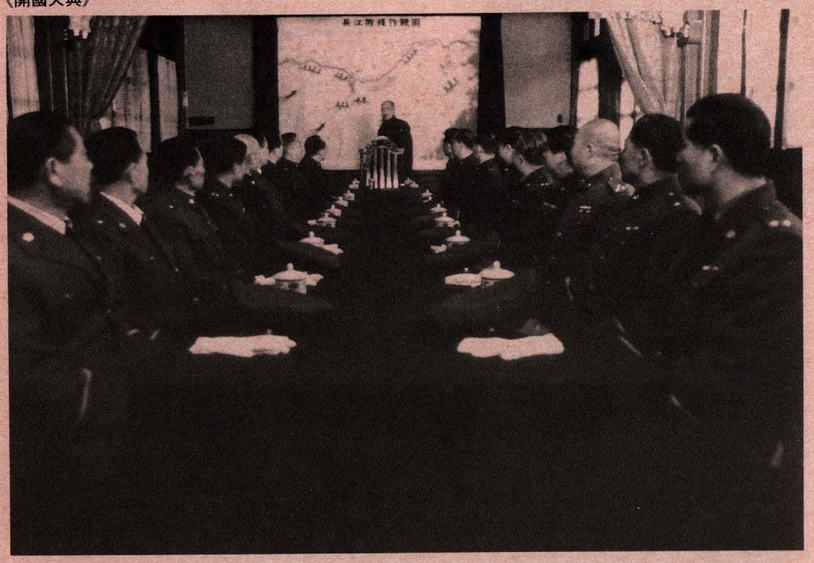
《虎父無犬子》

歌德之外的思索

《開國大典》與《開天闢地》

郁霖

《開國大典》



六四事件後，中國官方大力收緊意識形態的尺度，所有傳媒均需表揚「社會主義優越性」或突出「黨政軍團結形像」。面對建黨七十周年及建國四十周年兩大課題，國內導演如何在肩負「提高黨威信」的使命和堅持創作原則二者中取得平衡，實在是個難題，特別是他們（導演李前寬、蕭桂雲及李歇浦）被指派去開拍《開國大典》及《開天闢地》這類以近代史爲題材的「獻禮」電影，他們的壓力和思想包袱可以想見。不過，當我前一陣子在電視上重看《開國大典》後，連同較早前看過《開天闢地》的印象連接起來，將兩片互相對照，我又得到新的啟示。

最初，我購票入場觀看這兩齣電影，只是抱着「看大場面」或「看樣板歌功頌德片」的心情去看，頂多是看看毛、蔣、周、朱、劉等風雲人物的扮演者和歷史人物相似的程度，絕不敢奢望電影能提供「歷史眞實」或「歷史面貌」。可是，看完兩片之後，我驚覺中國電影工作者的「聰明」和「忍辱負重」的苦心。因爲，我竟能在兩片中看到一些「意在言外」或「別有用心」的筆觸。在敍述建黨建國歷史和美化領導人之餘，也表達了一些創作者對中國歷史和中國政治的意見。

《開國大典》述說一九四九年中共建國前夕幾場決定性戰役中，毛、蔣兩派鬥智鬥力，一方面席捲華北，橫渡大江；另一方面爾虞我詐、垂死角力的局面。也許要照顧的人物實在太多（而且要安排那些仍在生的「少年八老」亮相亮相），已用去不少篇幅，而且距離現實太近，不好「造作」，能發揮的地方不多。隱隱提出「一仗功成萬骨枯」、「得天下易，坐天下難」幾點讓領導人還可勉强接受的道理外，完場前以人民英雄紀念碑和萬千陣亡戰士疊影較惹人遐思。而對蔣介石及國民黨領導人的刻劃，亦比以前以內戰爲題材的電影中的形象「較接近眞實和可信」。最特別的是：寫毛的鄉親從韶山來到中南海「朝見」毛天子時，透過他們口中的：「這是誰家的天下，叫什麼年號？」，指出帝王思想從來沒有在這片土地上消失。更重要的是：蔣氏父子退守台灣，在遙望對岸興高采烈準備「登基」時，只能以國殤的心情接受失敗。片中安排他們口中說出：「要從失敗中汲取教訓，機會還是有的」，這些話到底是肯定今日台灣的政治成果還是讓中南海八老反思呢？

相對而言，《開天闢地》在肩負「歌德」任務後，發揮的空間就更多了。首先，全片除北洋軍閥徐世昌及賣國賊章宗祥、曹汝霖等外，幾乎全部是正面人物（包括曾被中共批判的陳獨秀與張國燾），更令人意外的是寫蔡元培及胡適對推動新思潮的貢獻，幾乎可說是全面平反。而「德先生」、「賽先生」也沒有因爲害怕「國外顚覆勢力借民主人權而和平演變」而被否定避諱。更可喜的是：片中多次出現黨內「無政府主義者」，他們爲數不少，而且更主動退黨，對建黨前黨員士氣有極大衝擊。此外，將李大釗及胡適兩人對「問題與主義」的不同意見同時並列，一反以往一棍打死或索性抹去等專橫態度。而除主角陳獨秀、李大釗及毛澤東等人外，爲中共建黨而奔走努力的各位先烈，片中均以多元角度去反覆討論驗證共產主義的意義，令人反思到底知識份子在這個「無產階級專政的黨」的締造過程上，起着怎樣的歷史作用。（與今日的知識份子地位相比，能不感到可悲？）影片最後以「第一大」終於在嘉興湖上的遊船中成功召開作結，並以字幕打出中共由五十七人的小組織發展成今日超過四千萬黨員的世界第一大黨（指人數而言），我們不禁反思，中共建黨七十年，他的成就到底對中國人、對整個世界有什麼意義。

儘管今日國內電影製作困難重重，制肘多多，兩片創作者仍在完成「歌德」任務之餘，提供了這一點空間讓觀衆思考，我認爲是非常難得的（也許這是我主觀願望）。然而，看電影始終不能等同於讀歷史。讀歷史書容易感到枯燥，需要其他資料配合了解；看「歷史電影」卻容易失之偏頗，流於片面。但唯有中共能有此人力物力財力去拍攝接近「歷史面貌」的電影，我們又不能置之不理。我們除了邊看邊罵之外，最好的方法還是看前看後都去翻查資料，動動腦筋，防止被「誤導」、「洗腦」或「再教育」。愛看電影或愛看歷史的朋友，特別是執教鞭又希望年輕人不要「數典忘祖」的，鼓勵他們買票進場時，更須以此爲戒。

附記：看完《開天闢地》回家，急忙翻閱工具書《中國黨政軍結構》（明報出版社出版）看陳獨秀的下場，赫然發現有「陳晚年思想大轉變，贊成英美式民主，反對共產主義，一九四三年病故」之句，令人不勝唏噓。蘇共倒台，陳獨秀泉下有知，不知有何感想。願有心人發掘陳氏下半生事蹟並拍攝成電影，必更感人！ ✖

《開天闢地》

《末路狂花》

看烈尼・史葛（Ridley Scott）的《末路狂花》（THELMA AND LOUISE，1991），想起「口是心非」四個字，無論導演自覺與否，《末路狂花》都是一部表裏不一的電影，亦正因如此，《末路狂花》未必算是一部傑作，但卻可以提供一次極有趣的閱讀經驗。

《末路狂花》在美國上映時已招來不少爭議，焦點自然集中在影片如何處理女性的形象與處境。時至今日，女性主義已經由處處與男性本位文化的對立與抗爭，發展至思考女性的主體性及對女性特質（femininity）的重新肯定與探討，不只局限在「姊姊妹妹站起來」，而是在尋求「站起來」以後該如何了；所以本片以公路電影的形式承載女性持槍闖蕩江湖、搶劫殺人的故事，其實意識上並不見得眞正進步。以爲女性做出了以往祇有男性才會做的行爲就是爲女性爭一口氣，這種想法完全忽略了女性作爲主體的各種可能與自主性，一切所作所爲依然依附於男性本位的價值觀之內衡量，以爲將暴力與女性聯合就是抬舉女性，還是脫離不了强／弱對峙的老觀念，標榜女性的强悍，弄得不好，反而會將女性 degrade（降格）到非驢非馬的地步，變成了不男不女的 non-male，雖然《末路狂花》還不至於此，但也是危險得很了，所以才產生出種種口不對心的情形。

公路電影本來引人入勝的地方在於這是一個尋找、發現自我的過程，而當中總不免與過去、與感情牽拉。以此承載女性的故事，本來可以將女性的主體性作一次細緻的發揮，形式上的選擇是對了，然而內容卻與形式分離，讓《末路狂花》成了徒有姿勢的電影。中產家庭主婦 Thelma 與女侍 Louise 駕車出外渡假，途中 Louise 爲了保護好友，開槍誤殺了企圖强暴 Thelma 的男子。基於一些過往的經驗，Louise 認爲沒人會相信她們是自衛殺人，報警是沒用的，唯有逃命才是上策，於是二人被逼踏上亡命天涯之路。後來 Thelma 又因一時心軟，被一個少年騙財騙色，形勢更加惡劣，二人祇好用上以暴易暴的手段，堅決拒捕，最後在大批警察圍捕下，駕車衝下懸崖自殺，由原本充滿期待的假期到最後的慘淡收場，Thelma 與 Louise 似乎都是爲勢所逼多於自覺的抉擇。即使最後的自殺，與其說是二人對於身處的狀況（警方不會相信兩個帶點神經質的女子最初祇是自衛）有什麼了悟，倒不如說是影片的道德教訓：越軌的女子是沒有好下場的，必要受到應得的懲罰。這是個不會得罪所有男性觀衆與大部分的女性觀衆的結局。

雖然槍殺案發生是因爲 Thelma 險被强暴（Louise 開槍時說：當你看見一個女人哭成這樣子時，她肯定並不享受），雖然 Thelma 主張逃亡是對男性本位意識的建制作出質疑，雖然後來二人開槍教訓在公路上調戲她們的貨櫃車司機，雖然依賴成性的 Thelma 後來獨

係

自持械行劫
的背後，依
向循規蹈矩
私自出門、
男友一陣，
倒是二人的
天涯亡命。
助她們（
者），但被
二人祇得解
個道德教訓
典」，就必
所以《末
了表裏分裂
文本供人「
驗與歷程，
亦絕不是甚
想法的人
花》，因爲
女子（狂花
訓誨意味不
兩位女演
Louise 冷
繪成略帶
性化裝扮，
ma 則是典
天眞、感情
而起，完全
Thelma 還
搭順風車的
個鏡頭便是
觀衆眼前，
這種處理的
《末路
一部也是如
MISSION,
是一個政治
名冬眠後醒
世上僅存的
破壞，祇剩
這個生存方

見」毛天子時，透過他們口中的：「這是誰家的天下，叫什麼年號？」，指出帝王思想從來沒有在這片土地上消失。更重要的是：蔣氏父子退守台灣，在遙望對岸興高采烈準備「登基」時，只能以國殤的心情接受失敗。片中安排他們口中說出：「要從失敗中汲取教訓，機會還是有的」，這些話到底是肯定今日台灣的政治成果還是讓中南海八老反思呢？

相對而言，《開天闢地》在肩負「歌德」任務後，發揮的空間就更多了。首先，全片除北洋軍閥徐世昌及賣國賊章宗祥、曹汝霖等外，幾乎全部是正面人物（包括曾被中共批判的陳獨秀與張國燾），更令人意外的是寫蔡元培及胡適對推動新思潮的貢獻，幾乎可說是全面平反。而「德先生」、「賽先生」也沒有因爲害怕「國外顛覆勢力借民主人權而和平演變」而被否定避諱。更可喜的是：片中多次出現黨內「無政府主義者」，他們爲數不少，而且更主動退黨，對建黨前黨員士氣有極大衝擊。此外，將李大釗及胡適兩人對「問題與主義」的不同意見同時並列，一反以往一棍打死或索性抹去等專橫態度。而除主角陳獨秀、李大釗及毛澤東等人外，爲中共建黨而奔走努力的各位先烈，片中均以多元角度去反覆討論驗證共產主義的意義，令人反思到底知識份子在這個「無產階級專政的黨」的締造過程上，起着怎樣的歷史作用。（與今日的知識份子地位相比，能不感到可悲？）影片最後以「第一大」終於在嘉興湖上的遊船中成功召開作結，並以字幕打出中共由五十七人的小組織發展成今日超過四千萬黨員的世界第一大黨（指人數而言），我們不禁反思，中共建黨七十年，他的成就到底對中國人、對整個世界有什麼意義。

儘管今日國內電影製作困難重重，制肘多多，兩片創作者仍在完成「歌德」任務之餘，提供了這一點空間讓觀衆思考，我認爲是非常難得的（也許這是我主觀願望）。然而，看電影始終不能等同於讀歷史。讀歷史書容易感到枯燥，需要其他資料配合了解；看「歷史電影」卻容易失之偏頗，流於片面。但唯有中共能有此人力物力財力去拍攝接近「歷史面貌」的電影，我們又不能置之不理。我們除了邊看邊罵之外，最好的方法還是看前看後都去翻查資料，動動腦筋，防止被「誤導」、「洗腦」或「再教育」。愛看電影或愛看歷史的朋友，特別是執教鞭又希望年輕人不要「數典忘祖」的，鼓勵他們買票進場時，更須以此爲戒。

附記：看完《開天闢地》回家，急忙翻閱工具書《中國黨政軍結構》（明報出版社出版）看陳獨秀的下場，赫然發現有「陳晚年思想大轉變，贊成英美式民主，反對共產主義，一九四三年病故」之句，令人不勝唏噓。蘇共倒台，陳獨秀泉下有知，不知有何感想。願有心人發掘陳氏下半生事蹟並拍攝成電影，必更感人！ ✖

《開天闢地》

《末路狂花》

係咩？唔係嗰！

《末路狂花》與《鐵幕性事》

藍天雲

看烈尼・史葛（Ridley Scott）的《末路狂花》（THELMA AND LOUISE，1991），想起「口是心非」四個字，無論導演自覺與否，《末路狂花》都是一部表裏不一的電影，亦正因如此，《末路狂花》未必算是一部傑作，但卻可以提供一次極有趣的閱讀經驗。

《末路狂花》在美國上映時已招來不少爭議，焦點自然集中在影片如何處理女性的形象與處境。時至今日，女性主義已經由處處與男性本位文化的對立與抗爭，發展至思考女性的主體性及對女性特質（femininity）的重新肯定與探討，不只局限在「姊姊妹妹站起來」，而是在尋求「站起來」以後該如何了；所以本片以公路電影的形式承載女性持槍闖蕩江湖、搶劫殺人的故事，其實意識上並不見得眞正進步。以爲女性做出了以往祇有男性才會做的行爲就是爲女性爭一口氣，這種想法完全忽略了女性作爲主體的各種可能與自主性，一切所作所爲依然依附於男性本位的價值觀之內衡量，以爲將暴力與女性聯合就是抬舉女性，還是脫離不了强／弱對峙的老觀念，標榜女性的强悍，弄得不好，反而會將女性 degrade（降格）到非驢非馬的地步，變成了不男不女的 non-male，雖然《末路狂花》還不至於此，但也是危險得很了，所以才產生出種種口不對心的情形。

公路電影本來引人入勝的地方在於這是一個尋找、發現自我的過程，而當中總不免與過去、與感情牽拉。以此承載女性的故事，本來可以將女性的主體性作一次細緻的發揮，形式上的選擇是對了，然而內容卻與形式分離，讓《末路狂花》成了徒有姿勢的電影。中產家庭主婦 Thelma 與女侍 Louise 駕車出外渡假，途中 Louise 爲了保護好友，開槍誤殺了企圖强暴 Thelma 的男子。基於一些過往的經驗，Louise 認爲沒人會相信她們是自衛殺人，報警是沒用的，唯有逃命才是上策，於是二人被逼踏上亡命天涯之路。後來 Thelma 又因一時心軟，被一個少年騙財騙色，形勢更加惡劣，二人祇好用上以暴易暴的手段，堅決拒捕，最後在大批警察圍捕下，駕車衝下懸崖自殺，由原本充滿期待的假期到最後的慘淡收場，Thelma 與 Louise 似乎都是爲勢所逼多於自覺的抉擇。即使最後的自殺，與其說是二人對於身處的狀況（警方不會相信兩個帶點神經質的女子最初祇是自衛）有什麼了悟，倒不如說是影片的道德教訓：越軌的女子是沒有好下場的，必要受到應得的懲罰。這是個不會得罪所有男性觀衆與大部分的女性觀衆的結局。

雖然槍殺案發生是因爲 Thelma 險被强暴（Louise 開槍時說：當你看見一個女人哭成這樣子時，她肯定並不享受），雖然 Thelma 主張逃亡是對男性本位意識的建制作出質疑，雖然後來二人開槍教訓在公路上調戲她們的貨櫃車司機，雖然依賴成性的 Thelma 後來獨自持械行劫商店……然而在這些小動作的背後，依然不脫傳統的保守觀點。一向循規蹈矩的 Thelma 未得丈夫同意就私自出門、冷靜的 Louise 則決定躲開男友一陣，於是在離開了常規生活（這倒是二人的選擇）以後就闖出大禍而至天涯亡命。有個同情她們的警探願意幫助她們（一貫的女子需要男性救贖者），但被拒絕了，於是無可選擇之下二人祇得駕車衝下懸崖，使人想到另一個道德教訓：拒絕（救主）救贖的「恩典」，就必滅亡，極富《聖經》意味。

所以《末路狂花》就在這些地方顯出了表裏分裂的痕跡，表面上提供正面的文本供人「誤讀」，看似是在說女性的經驗與歷程，然而卻暗藏機鋒，它的結局亦絕不是甚麼「浪漫」、「淒美」，持這種想法的人應再思考中文譯名《末路狂花》，因爲實在一語道破，不守規矩的女子（狂花）是沒有出路的（末路），訓誨意味不彰自明。附帶一提，本片對兩位女演員的處理也相當的保守：Louise 冷靜、有條理而獨立，她被描繪成略帶 Tomboy 氣息的女子，作男性化裝扮，也是她持槍殺人。而 Thelma 則是典型的 child-woman，漂亮但天眞、感情用事，途中一切禍事皆由她而起，完全是紅顏禍水的又一演繹。Thelma 還被處理成 sex object，她與搭順風車的男孩造愛的那場裸戲，有幾個鏡頭便是一種 voyeur 的觀點呈現在觀衆眼前，有趣的是對 Louise 則沒有這種處理的方式。

《末路狂花》的表裏分裂教人想起另一部也是如此的電影《鐵幕性事》（SEX MISSION, 1983）。這部波蘭電影本是一個政治諷喻，以科幻的方式講述兩名冬眠後醒來的男子，發現自己竟成了世上僅存的男性，男性的遺傳因子已被破壞，祇剩下了全是女性的單性社會。這個生存於地底的社會，組織嚴密，以獨裁方式統治；兩名男子在企圖恢復男性遺傳因子與男性本位文化之際，發現一切竟是假象，而更出人意表的是，控制這個龐大的女兒國的首長，竟也是個（喬裝成女人的）男人，充份諷刺極權如何蒙蔽人民。

《鐵幕性事》

撇開表層的政治意義，《鐵幕性事》的意識也是相當保守的，不光是唯一的男性可以主宰一個龐大的女性國度，更在於片中藉兩個男子來處處强調男性的存在對女性是一種必不可或缺的條件，否則人類前景堪虞。但有趣的是，這個嚴密的單性社會獨裁的來源卻是一個男性；而兩名「僅存者」卻千方百計要恢復男性的存在與男性的本位文化，其實是退步的表現，自以爲打倒政治上的獨裁，誰知卻又陷入了性別的獨裁。影片利用男女的倒錯地位來刻劃政治之餘，對於兩性處境卻缺乏反省，使得所謂政治諷喻也變得虛浮與次要了。 ✖

少年性滋味：從好奇到反叛

羅卡

戰後到五十年代末，香港社會元氣初復，隨即面臨大陸變色前後湧來的數以十萬計移民、難民，居住、就業、治安、教育、交通各樣都大成問題。我的少年時代就在那種煩悶、混亂而貧乏、單調的氣氛下渡過。只不過，人際關係不比現在的疏離、乖張，一家人和左鄰右里非常親切，即使有大小衝突，終歸以和衷共濟完場，人間的溫情尚可安慰一下生活困乏之苦。

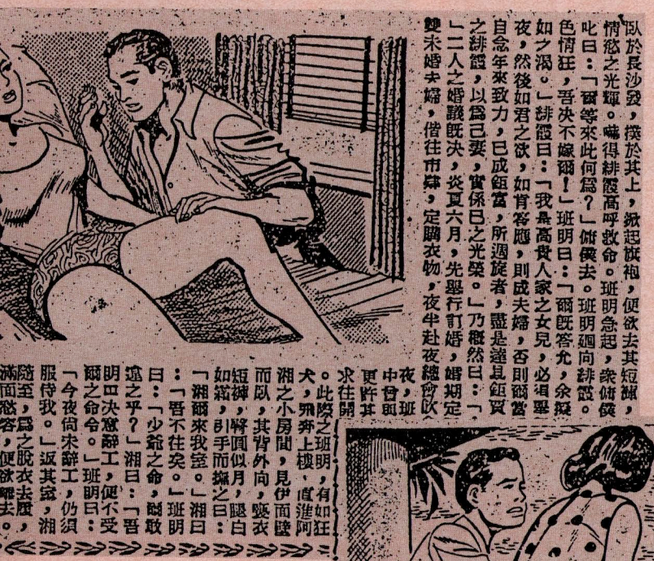
電視機與電子遊戲機不存在的時代，孩童的遊戲消遣是與成人共聚一堂聽播音、談笑、追逐，看大人玩麻將、紙牌。我家住的是戰前唐樓，三伙人合共不下十五人共住一層，僅以木板玻璃屏門相隔，隔壁是聲氣相通，冷巷還搭建了兩個「碌架」床位，一個狹小廁所是全層公用的。不用說是小孩，成人也無甚私隱可言。早上洗漱和晚間沐浴時間，碰到男男女女衣裳不整，甚或裙拉褲甩是慣常之事。

十二歲左右，最興奮的娛樂之一是跑上跑落五層高的樓梯，到街邊去租看連環圖。其次就是跟隨家人去看電影。那些倫理愛情大悲劇或大鑼大鼓歌唱片對少年的我毫無吸引力，間中也看到曹達華、于素秋主演的《七劍十三俠》之類，然而總覺得在大人陪同之下看有諸多拘束，不及獨自翻看神怪武俠連環圖之過癮。

正在樓下有一爿報攤，行經該處，多少會駐足翻看一些報刊，有時更偷偷看以刊登綉像艷情小說馳名的《紅綠日報》以及一些滿載裸體女人的畫刊。當時是止於少見與好奇吧了。頭房的一家，有女懷春（年紀比我大六、七歲），慣常翹起大腿，大模斯樣地捧讀怡紅生的艷情小說，魯歷的插圖，描繪男女之事非常露骨，有如西片的床上戲。當下的感覺是有點戰戰兢兢，少少興奮加多多莫名其妙。那姐兒卻看得津津有味。

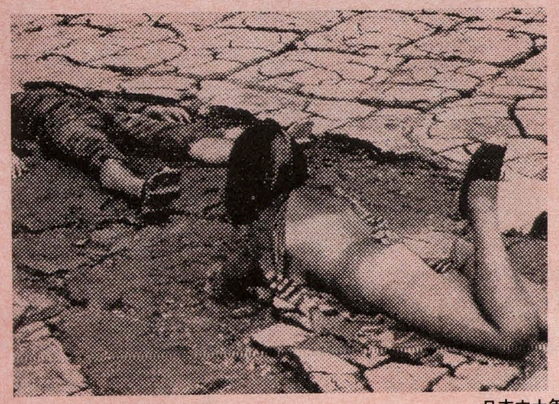
我的舅舅是標準影迷，每天都去看西片，暑假中，經常帶同我去看。但覺西片天地廣闊，風光無限。特別是牛仔片和雷電華公司出品的機關打鬥片（今日的《超人》、《奪寶奇兵》系列都是當年同類片集的翻新）充滿刺激，令人大開眼界。看到一些接吻與愛情綺艷場面，則頗感尷尬，主要是身旁有個長輩，不便起哄，如果是和同輩少年一齊看，大可笑謔放肆一番。

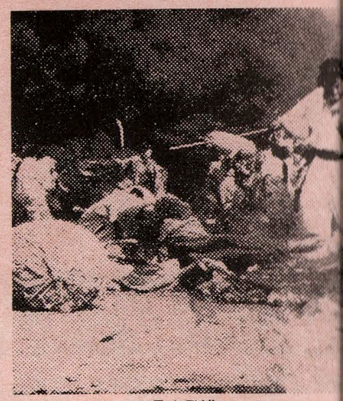
當年唐片與西片一直有着雙重電檢標準。西片有不少性愛場面，鏡頭可以酌量保留，唐片不用說是極之保守。澳門和香港亦有所不同，由於澳門市政效率低，不少戲院實行陽奉陰違。小學初中時期我在澳門唸書，時維五十年代初，記得有套法國片《夜夜春色》（BELLES DE NUIT, 1952）瑪丁嘉露主演，片中不少脫衣與床上戲都逃過剪刀。我和一班同學風聞「有嘢睇」不甘後人，一下課就跑到距離學校不遠的南京戲院去趁熱鬧，去得三幾次，守門口與帶位員都「俾面」，讓我們不用買票，中場溜進去廝混。當年不過十一、二歲，對性事全無所知，無非是趁高興、扮成人，滿足一下好奇心，大伙兒笑鬧一番。情形頗似杜魯福《四百擊》的戲院門前場面。



五十年代的插圖艷情小說。

杜魯福的《四百擊》：少年在戲院門口偷走性感劇照。





日本六十年代影片，充滿性與暴力發洩。

之後，瑪丁嘉露再以《肉陣飛龍》、《歷盡滄桑一美人》在港澳成爲首屈一指的肉彈紅星，比珍羅素、珍娜羅露布烈吉坦此等「大哺乳動物」都要早出，並且也曾隨片來港登台，哄動一時呢。

少年十五二十時算初嘗愁滋味。大學時期性格內向，眼看家境不如人更覺自卑，整整四年交不上女朋友，再加上重重功課考試壓力，唯有寄情於書本與電影影象自開自解。到大學畢業後，經濟勉强可以獨立，與異性的交往亦有較大自由度，才初懂性與愛爲何物。電影無疑成了兩性交談的日常話題，亦是增進情感的溫室。大概由於出身於中文中學，早年多少受過詩書禮敎的薰陶，一直仍謹守「發乎情，止乎禮」之道。雖然酷愛西方自由自主與個人主義那一套，對有愛必須有性之說，體驗之餘心情仍是誠惶誠恐的，甚至事後會有所內疚。反而，縱情虛幻的影象有着更大的滿足。想來青年時代的酷愛電影，可能是害怕面對嚴峻社會、眞實人生與有血有肉的情感的某種逃避，還是在殘餘的德敎包袱底無形壓抑下，轉移性力的某種昇華與宣洩呢？

六十年代中，左派暴亂前後，是個人情感、思想轉變得較爲激烈的時期。暴亂之前兩年，情感生活一再波折，對人生的態度日漸轉向尖刻、懷疑，不滿現實情緒日增，很自然地對電影中的性與暴力有所鍾愛，發洩之餘還生硬套上一些理論，將它合理化，其實心底依然是某種反體制、反道德倫理規範的衝動作祟；高舉色情與狂暴的美學作爲護盾，不知不覺間已耽於感性的放縱，以此對抗我眼中不仁不義、無條理又毫無出路的社會現實。斯時，誇張色情與暴力的日本片在港大行其道，全盛時期每天都有兩間戲院上映日本B級影片。小林旭、高倉健、鶴田浩二等主演的現代遊俠片、黑幫惡人淫虐勝新太郎、片（《切腹》集之類）；的新派武俠鑽研的對象一批低級軟戲院公映）色情與反叛記》、《大悲情》、《一生等，都看得念、綺思一社會的怨恨足，大有一然後是手旁觀到七又是由虛幻一過程吧。

到反叛

羅卡

戰後到五十年代末，香港社會元氣初復，隨即面臨大陸變色前後湧來的數以十萬計移民、難民，居住、就業、治安、教育、交通各樣都大成問題。我的少年時代就在那種煩悶、混亂而貧乏、單調的氣氛下渡過。只不過，人際關係不比現在的疏離、乖張，一家人和左鄰右里非常親切，即使有大小衝突，終歸以和衷共濟完場，人間的溫情尚可安慰一下生活困乏之苦。

電視機與電子遊戲機不存在的時代，孩童的遊戲消遣是與成人共聚一堂聽播音、談笑、追逐，看大人玩麻將、紙牌。我家住的是戰前唐樓，三伙人合共不下十五人共住一層，僅以木板玻璃屏門相隔，隔壁是聲氣相通，冷巷還搭建了兩個「碌架」床位，一個狹小廁所是全層公用的。不用說是小孩，成人也無甚私隱可言。早上洗漱和晚間沐浴時間，碰到男男女女衣裳不整，甚或裙拉褲甩是慣常之事。

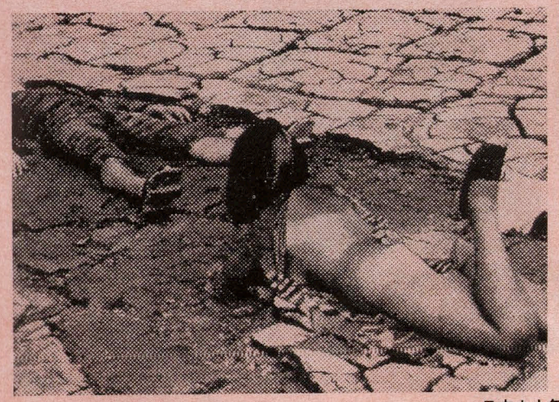
十二歲左右，最興奮的娛樂之一是跑上跑落五層高的樓梯，到街邊去租看連環圖。其次就是跟隨家人去看電影。那些倫理愛情大悲劇或大鑼大鼓歌唱片對少年的我毫無吸引力，間中也看到曹達華、于素秋主演的《七劍十三俠》之類，然而總覺得在大人陪同之下看有諸多拘束，不及獨自翻看神怪武俠連環圖之過癮。

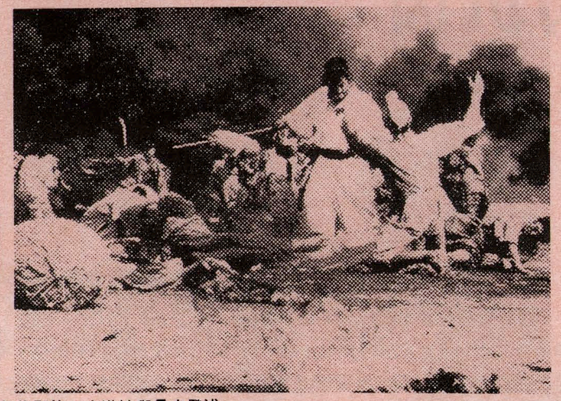
正在樓下有一爿報攤，行經該處，多少會駐足翻看一些報刊，有時更偷偷看以刊登綉像艷情小說馳名的《紅綠日報》以及一些滿載裸體女人的畫刊。當時是止於少見與好奇吧了。頭房的一家，有女懷春（年紀比我大六、七歲），慣常翹起大腿，大模斯樣地捧讀怡紅生的艷情小說，魯歷的插圖，描繪男女之事非常露骨，有如西片的床上戲。當下的感覺是有點戰戰兢兢，少少興奮加多多莫名其妙。那姐兒卻看得津津有味。

我的舅舅是標準影迷，每天都去看西片，暑假中，經常帶同我去看。但覺西片天地廣闊，風光無限。特別是牛仔片和雷電華公司出品的機關打鬥片（今日的《超人》、《奪寶奇兵》系列都是當年同類片集的翻新）充滿刺激，令人大開眼界。看到一些接吻與愛情綺艷場面，則頗感尷尬，主要是身旁有個長輩，不便起哄，如果是和同輩少年一齊看，大可笑謔放肆一番。

當年唐片與西片一直有着雙重電檢標準。西片有不少性愛場面，鏡頭可以酌量保留，唐片不用說是極之保守。澳門和香港亦有所不同，由於澳門市政效率低，不少戲院實行陽奉陰違。小學初中時期我在澳門唸書，時維五十年代初，記得有套法國片《夜夜春色》（BELLES DE NUIT, 1952）瑪丁嘉露主演，片中不少脫衣與床上戲都逃過剪刀。我和一班同學風聞「有嘢睇」不甘後人，一下課就跑到距離學校不遠的南京戲院去趁熱鬧，去得三幾次，守門口與帶位員都「俾面」，讓我們不用買票，中場溜進去廝混。當年不過十一、二歲，對性事全無所知，無非是趁高興、扮成人，滿足一下好奇心，大伙兒笑鬧一番。情形頗似杜魯福《四百擊》的戲院門前場面。

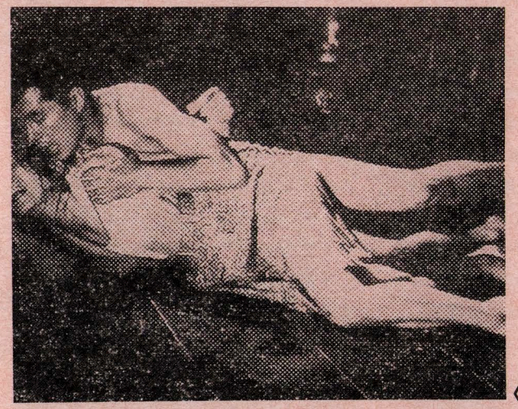
《四百擊》：少年在戲院門口偷走性感劇照。





日本六十年代影片，充滿性與暴力發洩。

東映出品的任俠片。



《惡女》

之後，瑪丁嘉露再以《肉陣飛龍》、《歷盡滄桑一美人》在港澳成爲首屈一指的肉彈紅星，比珍羅素、珍娜羅露布烈吉坦此等「大哺乳動物」都要早出，並且也曾隨片來港登台，哄動一時呢。

少年十五二十時算初嘗愁滋味。大學時期性格內向，眼看家境不如人更覺自卑，整整四年交不上女朋友，再加上重重功課考試壓力，唯有寄情於書本與電影影象自開自解。到大學畢業後，經濟勉强可以獨立，與異性的交往亦有較大自由度，才初懂性與愛爲何物。電影無疑成了兩性交談的日常話題，亦是增進情感的溫室。大概由於出身於中文中學，早年多少受過詩書禮敎的薰陶，一直仍謹守「發乎情，止乎禮」之道。雖然酷愛西方自由自主與個人主義那一套，對有愛必須有性之說，體驗之餘心情仍是誠惶誠恐的，甚至事後會有所內疚。反而，縱情虛幻的影象有着更大的滿足。想來青年時代的酷愛電影，可能是害怕面對嚴峻社會、眞實人生與有血有肉的情感的某種逃避，還是在殘餘的德敎包袱底無形壓抑下，轉移性力的某種昇華與宣洩呢？

六十年代中，左派暴亂前後，是個人情感、思想轉變得較爲激烈的時期。暴亂之前兩年，情感生活一再波折，對人生的態度日漸轉向尖刻、懷疑，不滿現實情緒日增，很自然地對電影中的性與暴力有所鍾愛，發洩之餘還生硬套上一些理論，將它合理化，其實心底依然是某種反體制、反道德倫理規範的衝動作祟；高舉色情與狂暴的美學作爲護盾，不知不覺間已耽於感性的放縱，以此對抗我眼中不仁不義、無條理又毫無出路的社會現實。斯時，誇張色情與暴力的日本片在港大行其道，全盛時期每天都有兩間戲院上映日本B級影片。小林旭、高倉健、鶴田浩二等主演的現代遊俠片、黑幫惡鬥片（其中例有加插黑幫惡人淫虐女性的場面）；仲代達矢、勝新太郎、千葉眞一等主演的古裝武俠片（《切腹》、《盲俠》、《柳生十兵衛》片集之類）；以及張徹的赤裸裸血肉模糊的新派武俠片，都成了我經常捧場以至鑽研的對象。另外，日活、東映出品的一批低級軟性色情片（經常在旺角東樂戲院公映）以及製作較認眞，强調變態色情與反叛倫常的詭異片如《獵人日記》、《大惡黨》、《惡女》、《野貓春情》、《一生誤我是風流》、《熱の砂》等等，都看得我潛藏體內的反叛意識與慾念、綺思一齊高漲。潛意識中對人生對社會的怨恨與不滿，昇華、發洩之不足，大有一舉迸發、付諸行動之勢。

然後是六七年暴亂的來臨，我由袖手旁觀到七零年的參與保釣運動，想來又是由虛幻步向行動又再回歸虛幻的另一過程吧。

法理與藝術的抗衡

人權電影及尤瑪茲・覲尼

彥客

《自由之道》

自由、人權、現實、電影，怎樣聯結它們融成一體？電影作爲一個媒介怎樣更好地傳達這些訊息給觀衆？作爲一個新聞媒介學習者的我，總常錯覺地把現實主義（realism）的帽子扣在這些理念表達方式上。

自由和人權是人類基本的權利，無可避免地會涉及社會和政治的層面，但難道凡與現實世界息息相關的事物，非要用上現實主義的方式表達不可？

的確，當我們觀看《阿爾及爾之戰》（BATTLE OF ALGIERS），銀幕上那羣爲獨立而戰、用恐怖手段對付法警的阿爾及利亞人，以及後來的全民運動，都透過當時拍下的紀錄片和再造的現實影象（reproduction of the visible circumstances of life），壓迫着觀衆的感觀，令觀衆深深體會這場爭取自由的歷史。

但一些超現實主義作品，似乎在表達抽象的理念上比紀錄片更形生動，例如布紐爾的作品：《一條安德魯狗》、《NAZARIN》、《泯滅天使》、《THE PHANTOM OF LIBERTY》等，藉反建制和反神祇，控訴了背後那些禁制自由人權的人和事。

究竟怎去協調媒介藝術和現實眞況，是創作者經常要面對的問題，以上的反省是因爲「亞洲人權電影節」勾起。人權，事實並不是一些十分抽象的理念，它已有確定的條文去體現實行，非空泛之談。觀乎電影節的展映作品，大部份是紀錄片，是否意味紀錄片是最佳表達人權觀念的道具？

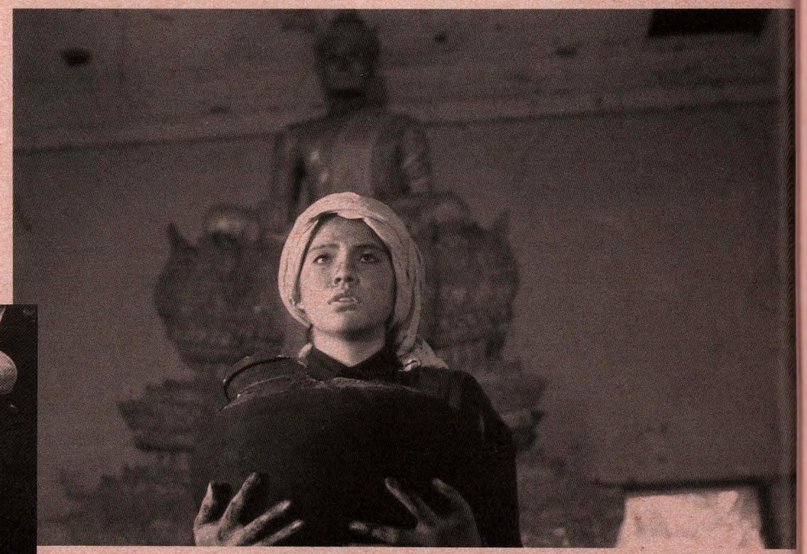
問題沒有答覆。不過其中一位土耳其編導，尤馬茲・覲尼（Yilmaz Güney），一直對自己的國家被法西斯政權控制作出控訴，由他編劇的《自由之道》（YOL，1982），主題的宏觀性與凌厲的影象風格，使人不禁對這位第三世界電影工作者的才華爲之咋舌。他藉五名囚犯假釋出獄後的所見所聞和遭遇，反映社會上種種不公平現象，更以監獄的形象化象徵比喻土耳其的不自由。

覲尼只活到四十七歲便逝去，遺留下三部重要的作品：《族人》（SÜRÜ，1979）、《自由之道》和《圍牆》（LE MUR，1983），雖謂以土耳其人民受政治壓迫的情況爲主題，但不無他個人的寫照。他自六一年開始，先後三次入獄，過了十多年的監獄生涯，卻成爲他一生最重要的時刻及創作的泉源。《族人》和《自由之道》都是在監獄中寫成的，由他的朋友執導。

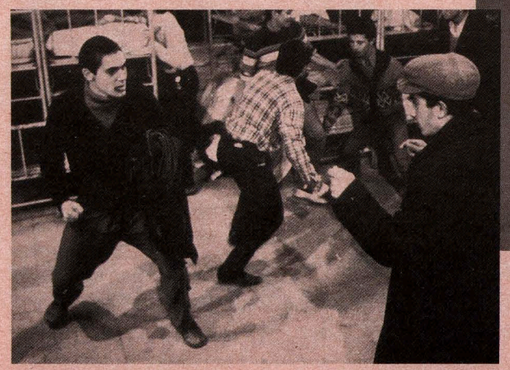
《圍牆》承接《自由之道》，主題同樣以監獄表現社會現狀，較爲不同的是今次他成功越獄逃亡到法國後自編自導，不須再假手於人，但想不到他得到自由後，竟在第二年逝世。

我只看過《自由之道》，對覲尼不能作全面的概述，但可窺見他是一個能成功利用電影媒介反映現實眞況的創作者，將想像和眞實結合起來，體現爭取自由平等的精神。 ✖

（編者按：《圍牆》將於十二月的「亞洲人權電影節」中放映。）



《空白的一頁》



《圍牆》

香港藝術中心十二月份電影

亞洲人權電影節——
（我的祖國、圍牆、空白的一
絞死刑、鐵窗、因爲你是妳
社會邊緣、人權音樂會1988）

雀巢咖啡影畫坊
荷里活歌舞片特輯之
（萬花嬉春、星海浮沉錄、紙
普世歡騰樂滿城、萬世巨星
週末狂熱）

電影筆記四十年——
選映十二套法國名片

地點：藝術中心林百欣電影院、壽臣劇院
門票：三十三元正
票房：五八二 〇二三〇，五八二 〇二九〇
查詢：八二四 二五五〇

贊助者：
NESCAFÉ 你的雀巢

彥客

尤瑪茲・覲尼

《自由之道》

品，似乎在表
型形生動，例
安德魯狗》、
使》、《THE
》等，藉反建
那些禁制自由

術和現實眞
的問題，以上
影節」勾起。
分抽象的理
體現實行，非
映作品，大
紀錄片是最佳

中一位土耳
尼（Yilmaz
國家被法西斯
編劇的《自由

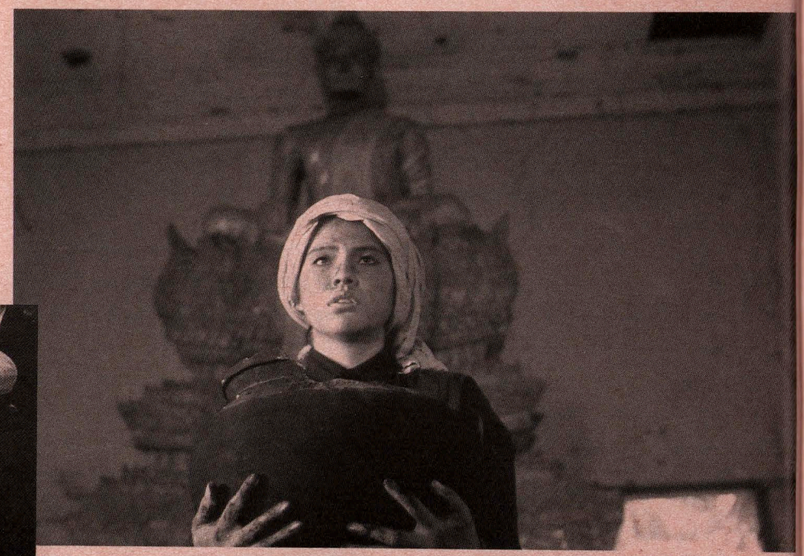
之道》（YOL，1982），主題的宏觀性與凌厲的影象風格，使人不禁對這位第三世界電影工作者的才華爲之咋舌。他藉五名囚犯假釋出獄後的所見所聞和遭遇，反映社會上種種不公平現象，更以監獄的形象化象徵比喻土耳其的不自由。

覲尼只活到四十七歲便逝去，遺留下三部重要的作品：《族人》（SÜRÜ，1979）、《自由之道》和《圍牆》（LEMUR，1983），雖謂以土耳其人民受政治壓迫的情況爲主題，但不無他個人的寫照。他自六一年開始，先後三次入獄，過了十多年的監獄生涯，卻成爲他一生最重要的時刻及創作的泉源。《族人》和《自由之道》都是在監獄中寫成的，由他的朋友執導。

《圍牆》承接《自由之道》，主題同樣以監獄表現社會現狀，較爲不同的是今次他成功越獄逃亡到法國後自編自導，不須再假手於人，但想不到他得到自由後，竟在第二年逝世。

我只看過《自由之道》，對覲尼不能作全面的概述，但可窺見他是一個能成功利用電影媒介反映現實眞況的創作者，將想像和眞實結合起來，體現爭取自由平等的精神。 ✖

（編者按：《圍牆》將於十二月的「亞洲人權電影節」中放映。）



《空白的一頁》

《圍牆》

香港藝術中心十二月份電影

亞洲人權電影節——
（我的祖國、圍牆、空白的一頁、憶念故友、絞死刑、鐵窗、因爲你是妳、人權短片特輯、社會邊緣、人權音樂會1988）

雀巢咖啡影畫坊
荷里活歌舞片特輯之二——
（萬花嬉春、星海浮沉錄、紐約紐約、浮生若夢、普世歡騰樂滿城、萬世巨星、武士英魂、週末狂熱）

電影筆記四十年——
選映十二套法國名片

地點：藝術中心林百欣電影院、壽臣劇院
門票：三十三元正
票房：五八二 〇二三〇，五八二 〇二九〇
查詢：八二四 二五五〇

劇照：空白的一頁

贊助者：
NESCAFÉ 你的雀巢咖啡

主辦者：
香港藝術中心
Hong Kong Arts Centre

是過去，也可能仍然是將來

一代爵士樂大師Miles Davis的平生

Gary Giddins
潘光沛（撮譯）

美國爵士樂大師邁爾斯．戴維斯（Miles Davis）於九月底猝然病逝，我們在此撮譯一篇原載《村聲週報》的文章。作爲他一生成就的簡介。

事實上，Miles Davis的成就與本世紀爵士樂的發展和蛻變有着不能分割的關係。瀏覽其一生的音樂歷程，等於間接看到爵士樂在時代熏遞下的不同面貌。

從Bebop到Cool Jazz

在一九四七年，廿一歲的Miles Davis第一次作爲樂隊領班爲Savoy Records錄音。他已在STREET樂隊玩了兩年，也曾參與Charlie Parker突破性的《KOKO》唱片錄音，不過在《KOKO》這曲本身裏就沒有份，理由是那些快得驚人的八小節裝飾樂句是Dizzy Gillespie的絕技，Miles技巧上做不到。但是在《BILLIE'S BOUNCE》，尤其是在《NOW'S THE TIME》裏，Miles證明了儘管他只吹中音，而且不能觸及到Bebop風格裏面轉變的每一個和聲，他已爲這新音樂帶來了生氣。他受Freddie Webster影響的音色，是個人的，即使還未會是疼痛地個人，而他能夠在旋律創作中捨和聲而就音符。於是，在一九四七年，他的偶像Charlie Parker暫時爲他屈就作陪襯吹奏tenor saxophone（Parker做陪襯sideman的樂器），而Miles和朋友John Lewis（前者曾在Julliard School of Music半途離校，後者正攻讀博士學位），正好大展身手。Miles作了《SIPPIN' AT BELLS》——一支十二小節怨曲（blues），但帶有繁密和聲轉換和倒轉的旋律，聽來卻全不像傳統怨曲。這就是Cool Jazz的眞正開始。而作爲給Miles的禮物，Lewis作了《MILESTONES》，旋轉中樽頸地帶多到連Charlie Parker也自認應付不了，只肯吹即興部份。

到了一九四九年，廿三歲的Miles第一次顯露他傳奇性的遠見和組織能力。他找來了一些紐約最好的爵士作曲家與樂手，一同來研究他們近來聽到、談論、與Gil Evans（他是這組人中年紀最大的——三十七歲）最近爲Claude Thornhill編曲時試驗的東西。Miles安排了九重奏的配器（以銅管爲主），另外覓到一處夜總會合約、與三次錄音時間——後來這些錄音集成了《BIRTH OF THE COOL》。組合包括有Parker五重奏裏的John Lewis和Max Roach,另外還有Lee Konitz, Gerry Mulligan, J.J.Johnson, Kai Winding, Al Mckibbon,和另外四人兼吹法國號與大喇叭。這是一個絕對成功地混和的組合，這不單指種族上——更深的混合包括作曲與即興、獨奏與合奏、風格上的熱（hot）和冷（cool）。雖然唱片銷量不高，但很快就成爲經典。最主要的樂曲：《BOPLICITY》、《ISRAEL》、《MOVE》、《ROCKE》、《GODCHILD》、《ROUGE》等始終是了不起的成就，儘管後來西岸爵士樂（West Coast Jazz）中效顰者多，仍無損前者經典的地位。

Hard Bop的濫觴

在一九五四年Prestige唱片公司推出的經典唱片《WALKIN'》裏，成員除了吹小號的Miles外，節奏部份（rhythm section）有Kenny Clarke（鼓），Percy Heath（低音大提琴）與Horace Silver（鋼琴）。《WALKIN'》被認爲對後來Hard Bop風格有觸發與令它定位的重要影響。換句話可以這樣說，西岸爵士樂的Cool與東岸爵士樂的Hard Bop競爭多年，其實都出於同一個父親——中西部伊利諾州，Alton的Miles Dewey Davis。

然而，Miles的唱片初期並不賣錢。在一九五四年，已戒了毒的Miles希望轉投CBS的Columbia唱片公司，那時他跟Prestige的合約還有三年才滿。Columbia本來想等一下再說，但在一九五五年的NEWPORT爵士音樂節，Miles的五重奏（還包括Gerry Mulligan, Zoot Sims, Thelonious Monk, Peray Heath和Connie Kay）出盡風頭，Columbia決定不再等了。Miles在簽約時預支到四千美元，那時是一筆大數目。

在Miles正式跳槽前，Prestige分三次錄了Miles第一個，也是最好的五重奏樂隊，包括John Coltrane（色士風）、Red Garland（鋼琴）、Paul Chambers（低音大提琴）和Philly Joe Jones（鼓），分爲多張唱片推出。在一九五七年，Columbia首次推出Miles的唱片是《'ROUND ABOUT MIDNIGHT》——另一個五人組合（樂曲名稱裏面的"About"字以後卻沒有人再用了）。下一張唱片想換一個方式，Miles就向唱片公司提議請Gil Evans，結果組成了十九人的大樂隊，灌錄了《MILES AHEAD》。Evans首創了在樂曲與樂曲之間，創作過場連結起來，（之後他在Cannonball Adderley的一張唱片裏又重施故技，再十年之後披頭四樂隊在大受歡迎的《SGT. PEPPER'S LONELY HEART CLUB BAND》唱片裏，用的也是同樣手法。）這也是Miles首次在唱片中嘗試利用錄音帶割切與重錄的手法，直至到了七十年代，這成爲他唱片中的一個重要部份。

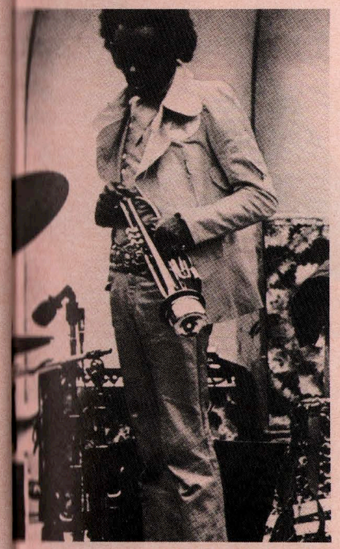
1967年在倫敦的Miles。

唯一問題是那唱片封套——藍天襯底的帆船，企圖表現Miles破浪前進的意思，而船上有一位金髮女郎。Miles抗議：「爲甚麼要放條白母狗在那裏？」但無效。結果，《MILES AHEAD》成爲了五十年代唱片在商業上與藝術上的一個里程碑。在那個年代，大概除了Duke Ellington的唱片外，沒有其他唱片夠像《MILES AHEAD》一樣，令到社會中、學院之內與之外的有閒階級，明白到（當時）前進爵士樂的表現幅度。雖然Dave Brubeck的爵士唱片更暢銷，在大學裏有更多擁護者，而Miles本身也推崇Brubeck，但Miles的崛起與他的唱片帶出了一種新的、危險的性感，是註定對世界有更深遠的影響的。

時代的英雄

在三十一歲時，Miles已經成爲了黑人藝術家的代表。人們想聽他說甚麼——他是《花花公子》雜誌第一個訪問的人物。人們崇拜他的衣着方法——時裝雜誌也刊登他的照片。即使從來不買爵士唱片的人（除了或者買一張Ella Fitzgerald唱Cole Porter的老歌）也會買張Miles的唱片來聽聽。他成爲了那年代的姿勢、聲調、風格、那年代對權威的不恭敬、大膽的內省、與粗魯的戰鬥性的定義。在一九五七年，當Louis Armstrong抨擊艾森豪總統與種族分隔時，一個白人專欄作者在報上呼籲杯葛Armstrong，要FBI調查他。幾年之後，當Miles在BIRDLAND夜總會前與警察發生衝突時，他成爲了民權運動時代的一位英雄。不久，他終於成功地禁止了《MILES AHEAD》繼續用那令人憎厭的封套（現在這成爲了收藏珍品）。在另一張唱片《SOMEDAY MY PRINCE WILL COME》裏，他得到他所指定的，封套上的模特兒是黑人。在一九六一年，這是一個突破。

《MILES AHEAD》裏面遺漏了一首Gil Evans最心愛的《SUMMERTIME》。但從這種子裏，卻產生了Miles和Evans的三個合作中最迷



1974年的Miles Davis。

爵士——搖滾——先知

如果說爵士樂的近四十年是Miles Davis時代，大概也沒有不公平之處，因爲多於任何其他人，他不斷令我們猜測、辯論、沉思。不錯，他最偉大的作品灌錄於五十年代，最普及的灌錄於七十年代。可是，只有在六十年代，他和另外三位音樂「人」（假如一隊樂隊整體可當作一個人的話）跟聽衆之間產生了一種懸疑的關係，我相信這是前無古人、後無來者的。Bob Dylan由民歌手轉變爲搖滾樂手，BEATLES由搖滾樂隊轉變爲藝術——搖滾樂隊、John Coltrane由Hard Bop樂手轉變爲新事物先知、與Miles Davis由Cool與Bebop樂手轉變爲爵士——搖滾——先知，這些轉變都一寸一寸地在唱片上轉出來。而以上每一個轉變都超越了那些音樂本身，而迸射出那種文化本身的光亮。在以上四人中，Miles的事業生命是最長，而轉變的可能度也是最大的。

然而在那時，Miles肯定是最少人理會的。他的唱片銷量少得可憐，還常常受到劣評。有一位搖滾樂評人抨擊Miles固步不前。在越來越少的爵士樂聽衆中，有一部份人聽到這樣的評價會很詫異，因爲他們都
到另一張，無
《SORCERER》唱片
聲，和像患有渴
曲）。由Wayne Sh
Miles的唱片都好
了、拆散了、最後完
曲削減到成爲重複、
鍵琴和（在一條
Benson。從《NEFE
SKY》的旅程，引起
控、懷疑、慶祝、
深不可測的《BITCH
障礙時，擔憂已變
的到來。那時的氣
《BITCHES BREW》
《JACK JOHNSON》
之後，許多雙
八一年再捲土重來。
唱出可辨認的怨曲
擺姿態多於玩音樂的
和諧。在他那本令人
傳中，他清楚表示他

是將來

Gary Giddins

潘光沛（撮譯）

，我們在此撮譯一

分割的關係。瀏覽

）最近爲 Claude

。Miles 安排了九重

另外覓到一處夜總會

後來這些錄音集成了

組合包括有 Parker

Max Roach,另外還

lligan, J.J.Johnson,

,和另外四人兼吹法

絕對成功地混和的組

深的混合包括作曲與

上的熱（hot）和冷

高，但很快就成爲經

：《BOPLICITY》、

、《ROCKE》、

》等始終是了不起的

士樂（West Coast

前者經典的地位。

傷

唱片公司推出的經

除了吹小號的 Miles

section）有 Kenny

th（低音大提琴）與

WALKIN'》被認爲對

與令它定位的重要影

岸爵士樂的 Cool 與

爭多年，其實都出於

利諾州，Alton 的

期並不賣錢。在一九

希望轉投 CBS 的

他跟 Prestige 的合

約還有三年才滿。Columbia 本來想等一下再說，但在一九五五年的 NEWPORT 爵士音樂節，Miles 的五重奏（還包括 Gerry Mulligan, Zoot Sims, Thelonious Monk, Peray Heath 和 Connie Kay）出盡風頭，Columbia 決定不再等了。Miles 在簽約時預支到四千美元，那時是一筆大數目。

在 Miles 正式跳槽前，Prestige 分三次錄了 Miles 第一個，也是最好的五重奏樂隊，包括 John Coltrane（色士風）、Red Garland（鋼琴）、Paul Chambers（低音大提琴）和 Philly Joe Jones（鼓），分爲多張唱片推出。在一九五七年，Columbia首次推出Miles的唱片是《'ROUND ABOUT MIDNIGHT》——另一個五人組合（樂曲名稱裏面的"About"字以後卻沒有人再用了）。下一張唱片想換一個方式，Miles就向唱片公司提議請Gil Evans，結果組成了十九人的大樂隊，灌錄了《MILES AHEAD》。Evans首創了在樂曲與樂曲之間，創作過場連結起來，（之後他在Cannonball Adderley的一張唱片裏又重施故技，再十年之後披頭四樂隊在大受歡迎的《SGT. PEPPER'S LONELY HEART CLUB BAND》唱片裏，用的也是同樣手法。）這也是Miles首次在唱片中嘗試利用錄音帶割切與重錄的手法，直至到了七十年代，這成爲他唱片中的一個重要部份。

1967年在倫敦的 Miles。

唯一問題是那唱片封套——藍天襯底的帆船，企圖表現Miles破浪前進的意思，而船上有一位金髮女郎。Miles抗議：「爲甚麼要放條白母狗在那裏？」但無效。結果，《MILES AHEAD》成爲了五十年代唱片在商業上與藝術上的一個里程碑。在那個年代，大概除了Duke Ellington的唱片外，沒有其他唱片夠像《MILES AHEAD》一樣，令到社會中、學院之內與之外的有閒階級，明白到（當時）前進爵士樂的表現幅度。雖然Dave Brubeck的爵士唱片更暢銷，在大學裏有更多擁護者，而Miles本身也推崇Brubeck，但Miles的崛起與他的唱片帶出了一種新的、危險的性感，是註定對世界有更深遠的影響的。

時代的英雄

在三十一歲時，Miles已經成爲了黑人藝術家的代表。人們想聽他說甚麼——他是《花花公子》雜誌第一個訪問的人物。人們崇拜他的衣着方法——時裝雜誌也刊登他的照片。即使從來不買爵士唱片的人（除了或者買一張Ella Fitzgerald唱Cole Porter的老歌）也會買張Miles的唱片來聽聽。他成爲了那年代的姿勢、聲調、風格、那年代對權威的不恭敬、大膽的內省、與粗魯的戰鬥性的定義。在一九五七年，當Louis Armstrong 抨擊艾森豪總統與種族分隔時，一個白人專欄作者在報上呼籲杯葛Armstrong，要FBI調查他。幾年之後，當Miles在BIRDLAND夜總會前與警察發生衝突時，他成爲了民權運動時代的一位英雄。不久，他終於成功地禁止了《MILES AHEAD》繼續用那令人憎厭的封套（現在這成爲了收藏珍品）。在另一張唱片《SOMEDAY MY PRINCE WILL COME》裏，他得到他所指定的，封套上的模特兒是黑人。在一九六一年，這是一個突破。

《MILES AHEAD》裏面遺漏了一首 Gil Evans最心愛的《SUMMERTIME》。但從這種子裏，卻產生了Miles和Evans的三個合作中最迷人的第二個——《PORGY AND BESS》。在這裏，Miles的感情深度，從冰冷、僵硬的悲鳴到最後令人意想不到的big band歡樂飛濺，從來未曾如此完全顯露過。但對於很多人來說，第三張唱片《SKETCHES OF SPAIN》給人感受更深。在這裏，樂隊編曲部份縮至最小，浸滿了色彩。在樂隊面前Miles彷彿全身赤裸，變成了揭露自己的詩人，在小號上發掘一種從來未聽過的音色，事實上跟傳統的爵士吹奏法和唱片名稱聯繫到的奔放風格剛好相反。

在《PORGY AND BESS》和《SKETCHES OF SPAIN》兩個大計劃的正中，Miles騰出了時間組織了一個六重奏，作了兩次錄音，成爲了《KIND OF BLUE》。這張比較上兩者簡單的唱片，卻對後世的音樂造成了更深遠的影響，因爲它正好水到渠成地融合了modal的手法與爵士樂的傳統曲式。

唱片《TUTU》以諾貝爾和平獎得主南非主教陶命名；而其中一曲《FULL NELSON》Miles向黑人民權份子曼德拉（Nelson Mande致意的作品。

1974年的 Miles Davis。

爵士——搖滾——先知

如果說爵士樂的近四十年是 Miles Davis 時代，大概也沒有不公平之處，因爲多於任何其他人，他不斷令我們猜測、辯論、沉思。不錯，他最偉大的作品灌錄於五十年代，最普及的灌錄於七十年代。可是，只有在六十年代，他和另外三位音樂「人」（假如一隊樂隊整體可當作一個人的話）跟聽衆之間產生了一種懸疑的關係，我相信這是前無古人、後無來者的。Bob Dylan由民歌手轉變爲搖滾樂手，BEATLES由搖滾樂隊轉變爲藝術——搖滾樂隊、John Coltrane由Hard Bop樂手轉變爲新事物先知、與Miles Davis由Cool 與Bebop樂手轉變爲爵士——搖滾——先知，這些轉變都一寸一寸地在唱片上轉出來。而以上每一個轉變都超越了那些音樂本身，而迸射出那種文化本身的光亮。在以上四人中，Miles的事業生命是最長，而轉變的可能度也是最大的。

然而在那時，Miles肯定是最少人理會的。他的唱片銷量少得可憐，還常常受到劣評。有一位搖滾樂評人抨擊Miles固步不前。在越來越少的爵士樂聽衆中，有一部份人聽到這樣的評價會很詫異，因爲他們都從Miles每一張新唱片盼得到另一張，無論是如何怪異（比如《SORCERER》唱片裏加上Bob Dorough的歌聲，和像患有渴睡症的《NEFERTITI》的編曲）。由Wayne Shorter加入樂隊時開始，每張Miles的唱片都好像和傳統曲式掙扎。他加快了、拆散了、最後完全放棄了慣用歌曲。他把新曲削減到成爲重複、零散的短句。他加入了電子鍵琴和（在一條 track 裏）結他手 George Benson。從《NEFERTITI》到《MILES IN THE SKY》的旅程，引起了無數的辯論、鬥爭、反控、懷疑、慶祝、潰瘍。到了最後，當他用有時深不可測的《BITCHES BREW》衝破了搖滾樂的障礙時，擔憂已變得不足道了。這就是Fusion的到來。那時的氣氛混亂，令很多人錯過了在《BITCHES BREW》陰影下推出，而遠勝於它的《JACK JOHNSON》。

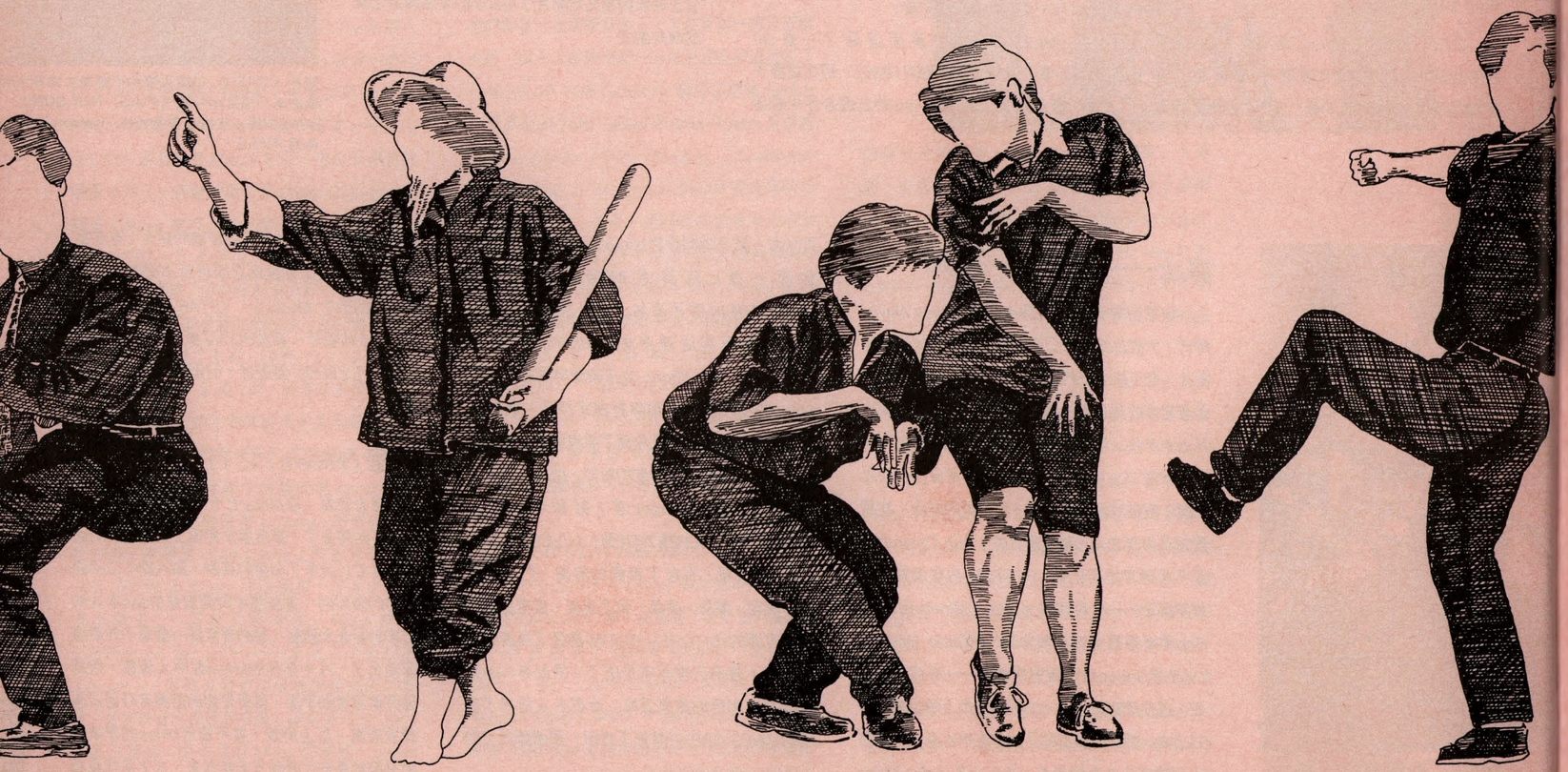
之後，許多雙唱片集的出籠、六年的空隙、八一年再捲土重來。最後，他在從前的、用小號唱出可辨認的怨曲與慢歌的Miles，和一隊有時擺姿態多於玩音樂的電子樂隊兩者之間，取得了和諧。在他那本令人憎厭但卻又不可能缺少的自傳中，他清楚表示他從四、五、六十年代的樂隊中所感覺到的榮耀比大部份後繼的都大。可是從八十年代起，又有彼此之間迥然不同的，例如《WE WANT MILES》、《STAR PEOPLE》、《AURA》等唱片。在這些作品裏，Miles的作曲與他無可比擬的小號聲音，明顯地仍然給予聽衆享受。

千里（Miles）之行未止

譯者認爲，在Miles七十年代的唱片中，其中最好的預告了（雖然還未實現）某種開放的曲式，是可以避免了和聲的專制、和八與十二小節樂句的制肘的。這些唱片的問題是Miles本人吹出來的聲音太難聽，他的音色被一個電子效果儀器染色了。八十年代的Miles較令人滿意，因爲他好像回復到平衡，儘管音樂的節奏有時過於重複或甜膩。以上所說，並不表示Miles的音樂遺產是限於那些代表他五十年代末、六十年代風格的偉大作品。某些七十年代作品也會重新引起人注意，不是要讓人重複那時的風格，而是向新一代的音樂人，提出融合自然與電子樂器、自由體與歌曲體、爵士即興與多重節奏這些方面的某些可能性。在音樂上，Miles是光輝的過去，也可能仍然是將來。 ✖

區域市政局及 沙田區議會贊助 沙田文藝協會主辦 沙田話劇團統籌

沙田戲劇節1992



比賽日期：一九九一年十二月廿五日至廿八日(**公開組**)　一九九一年十二月廿九日至一九九二年一月二日(**中學組**)　**時間：**晚上七時三十分　**地點：**沙田大會堂文娛廳
優勝演出：一九九二年一月四日　**票價：**十元(比賽演出)　廿五元(優勝演出)　門票現已在各城市電腦售票網發售　**查詢電話：**六〇六六五五二　**參賽隊伍**(筆劃序)
公開組：105劇團　人間戲　平凡劇社　西城劇社　念之聚　香港華人基督會青少年部話劇組　基督教香港信義會平安青年服務中心　黽毅劇社　零劇坊　夢影劇坊　戲集　**中學組：**孔教學院何郭佩珍中學　仁愛堂田家炳中學　王肇枝中學　台山商會中學　沙田培英中學　沙田蘇浙公學　保良局朱敬文職業先修中學　香港道教聯合會圓玄學院第二中學　聖公會陳融中學　聖母無玷聖心書院　趙聿修紀念中學　樂善堂梁植偉紀念中學　賽馬會體藝中學　寶安商會王少清中學

有辣有唔辣

西班牙國家芭蕾舞團
香港文化中心大劇院　25／10／91

激情是法拉明高（Flamenco）的天性，是這種舞蹈表演最特別的使命。在入場觀看西班牙國家芭蕾舞團表演那陣子，並沒認爲可以看到法拉明高舞蹈的。當然個人亦不熱衷於芭蕾舞的演出，故心中仍然想著西班牙藝術舞蹈中，沒有了法拉明高，還有甚麼值得拿出來見人的呢？

激情可以有很多方面和形態上的表現形式。這包括在手足的動作間、在面部表情上、在血脈及顰笑內。而在形態方面，則可以是做事及做人態度、生活態度甚至在人生觀上也可以，這只在乎你怎樣去對待這感情的激昂之波而已。

看法拉明高的表演，在今天的觀衆羣中，你不可能要求他們看得激動，因爲大多到來觀賞的觀衆均帶著一種莫名的仰慕，或是受著電影《卡門》那艷麗浪漫的悲劇底催眠，而獻出他們寶貴的時間，來消費這些在視聽官感上的即食浪漫。Viva Espana，你的國土除了鬥牛勇士和法拉明高之外，還有甚麼可以向我們出售的呢？哀哉，自世界保護動物協會大力抗議鬥牛的殘虐，施壓力令西班牙國家禁止這項其旅遊事業主要收益的國家運動後，更是買少見少了，當然無政府主義更是在國際上政治上被禁的咒語。法拉明高可否成爲睦鄰的大使？

觀十月二十五日晚上的節目，舞者是芭蕾舞團是次巡迴的台柱，開頭第一個節目名爲《法拉明高節日》，大場面的羣舞和個別穿插的對舞是一般的頭盆款式，激昂之情由衆生共發，流散於舞台之上。要說法拉明高的精神，愛好者也知其傳統的整體表演應該具備結他（音樂）、歌及舞三者，才稱健全。而所謂之激情亦需在這三者的表現上平均具備，才可出其神韻。在其內，由舞者的足部如美式Tap Dance般在台板上打出的節拍和結他手所奏的韻律合拍外，有時還是整個音系旋律的主調。看舞團成員的功夫，確能有水準上的表現和合理的技巧，但《法拉明高節日》的舞者演出，個人就覺得有修飾過份之感了。在此節最後一

他們在手足

見熟練至無

不統一了，

，因爲激動

上，有人在

高昂，此乃

在《丑角

Antonio的

維爾所寫的

法上的表現

風土之別

匈牙利民族歌舞團
香港文化中心大劇院　10／10／91

嚴格來說，今日在舞台上演出的所謂民族舞蹈，應該可較細緻地劃分爲民間土風舞（Folk）和民族舞（Ethnic）兩大類。雖然兩者都同樣能夠展示一個民族或一個社區部落的氣質、性格和文化特色，但土風舞的主要目的是與衆同樂，舞蹈是開放式的，觀衆隨時可以參加成爲舞者，一起手舞足蹈，也所以土風舞是屬於廣場上的舞蹈，觀衆在廣場上圍攏觀看要比在劇院內欣賞更能全情投入。而民族舞則講究排場，舞者們要展示的是幾經辛苦淬煉的技巧和韻味，浸淫在自己莊嚴的舉手投足間，所以民族舞是屬於封閉式的，觀衆也只可坐在席上屏息靜氣地細心欣賞。

此外，土風舞的題材多是日常生活的小節，如男女挑情嫁娶、男子們耀武揚威比試身手、女子們採花摘果頂籃子等。民族舞的題材則隆重得多，除了祭神驅鬼儀式外，還往往需要別出心裁構思故事情節，讓舞者們在其中大顯身手。

若依以上的準則來看，今日我們慣見的中國戲曲舞蹈、印度古典舞、韓國宮廷舞等都可全歸入民族舞的範疇，而中國的民間舞及少數民族舞和先後在香港舞台上出現過的蘇聯格魯吉亞、墨西哥以至匈牙利的國家民族舞蹈，便應該正名爲是土風舞了。其實，匈牙利國家民族歌舞團的英文譯名是Folk Ensemble，意思正是土風

舞團，和民

因此，

的十四支土

生活中的廣

年比試舞藝

姿的少女以

舞》、有表現

舞》、有少女

繞圈舞》等。

興趣研究匈

觀衆來說，

不過，

源，以至外

似模樣。對

阡山脈地區

不容易一下

化。在一般

只見男子們

在不斷的踏

蓄柔美，伸

思。只是全

同一的風格

慣看中國民

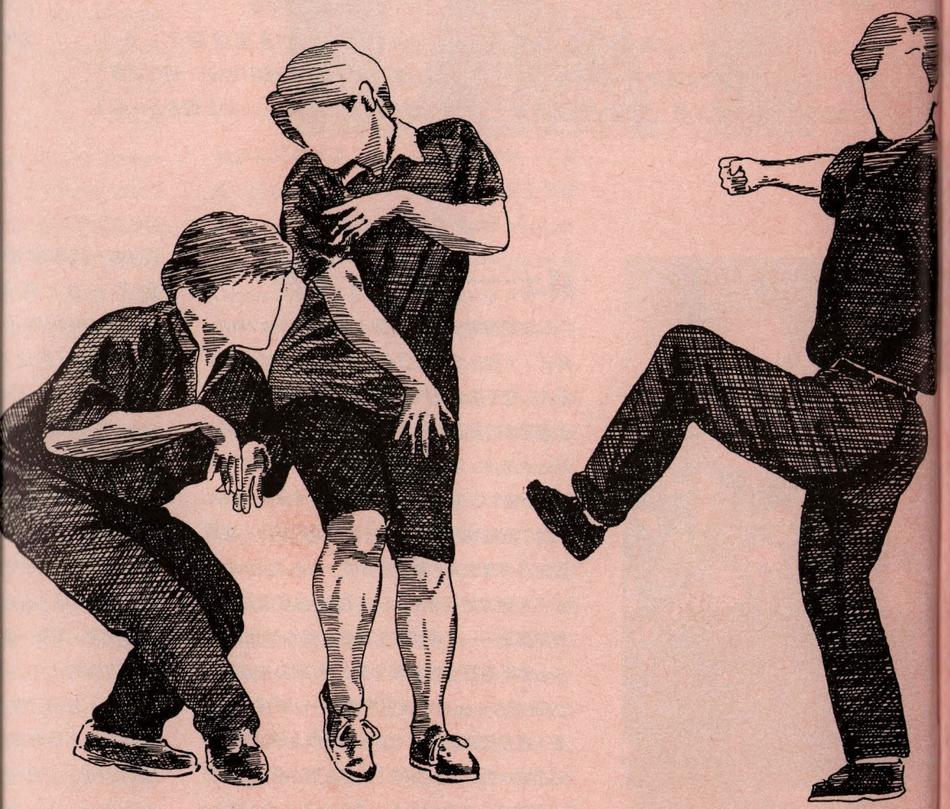
晚的舞蹈風

記，中國有

中國的民族

沙田文藝協會主辦 沙田話劇團 沙田話劇團統籌

劇節1992



月廿九日至一九九二年一月二日(**中學組**) **時間：**晚上七時三十分 **地點：**沙田大會堂文娛廳
務演出) 門票現已在各城市電腦售票網發售 **查詢電話：**六〇六六五五二 **參賽隊伍**(筆劃序)
督會青少年部話劇組 基督教香港信義會平安青年服務中心 黽毅劇社 零劇坊 夢影劇坊
台山商會中學 沙田培英中學 沙田蘇浙公學 保良局朱敬文職業先修中學 香港道教聯合
中學 樂善堂梁植偉紀念中學 賽馬會體藝中學 寶安商會王少清中學

有辣有唔辣

西班牙國家芭蕾舞團

香港文化中心大劇院 25／10／91

激情是法拉明高（Flamenco）的天性，是這種舞蹈表演最特別的使命。在入場觀看西班牙國家芭蕾舞團表演那陣子，並沒認爲可以看到法拉明高舞蹈的。當然個人亦不熱衷於芭蕾舞的演出，故心中仍然想著西班牙藝術舞蹈中，沒有了法拉明高，還有甚麼值得拿出來見人的呢？

激情可以有很多方面和形態上的表現形式。這包括在手足的動作間、在面部表情上、在血脈及顰笑內。而在形態方面，則可以是做事及做人態度、生活態度甚至在人生觀上也可以，這只在乎你怎樣去對待這感情的激昂之波而已。

看法拉明高的表演，在今天的觀衆羣中，你不可能要求他們看得激動，因爲大多到來觀賞的觀衆均帶著一種莫名的仰慕，或是受著電影《卡門》那艷麗浪漫的悲劇底催眠，而獻出他們寶貴的時間，來消費這些在視聽官感上的即食浪漫。Viva Espana，你的國土除了鬥牛勇士和法拉明高之外，還有甚麼可以向我們出售的呢？哀哉，自世界保護動物協會大力抗議鬥牛的殘虐，施壓力令西班牙國家禁止這項其旅遊事業主要收益的國家運動後，更是買少見少了，當然無政府主義更是在國際上政治上被禁的咒語。法拉明高可否成爲睦鄰的大使？

觀十月二十五日晚上的節目，舞者是芭蕾舞團是次巡迴的台柱，開頭第一個節目名爲《法拉明高節目》，大場面的羣舞和個別穿插的對舞是一般的頭盆款式，激昂之情由衆生共發，流散於舞台之上。要說法拉明高的精神，愛好者也知其傳統的整體表演應該具備結他（音樂）、歌及舞三者，才稱健全。而所謂之激情亦需在這三者的表現上平均具備，才可出其神韻。在其內，由舞者的足部如美式Tap Dance般在台板上打出的節拍和結他手所奏的韻律合拍外，有時還是整個音系旋律的主調。看舞團成員的功夫，確能有水準上的表現和合理的技巧，但《法拉明高節目》的舞者演出，個人就覺得有修飾過份之感了。在

此節最後一段的三男共舞的場面中，只見他們在手足身軀和腳步中的節奏拍子，俱見熟練至無懈可擊，但臉部表情方面就並不統一了，或許在這方面的要求有點多餘，因爲激動的神經因人而異，有人在臉容上，有人在行動上，亦有人在血脈內激動高昂，此乃不一而定的生理表現嘛。

在《丑角的晨歌》這獨舞裏，主角Josè Antonio的舞蹈編排也是依據著這首由拉維爾所寫的曲目進行的。因此在舞姿和步法上的表現，均夾雜著濃厚的芭蕾舞技巧，相對之下，法拉明高的格調只環繞在其主體之內發展。

在《波利羅舞曲》和《美狄亞》舞劇兩個節目中，我較喜歡前者那澎湃的氣勢，整首舞曲不需要伴奏結他來提供節律，一切的音樂皆從舞者的手足間洋溢出來，這除了要舞員懂得韻律之外，整體合作的統一性更是成敗關鍵，西班牙國家舞蹈團在此的水準，是有目共睹的了。

李繼堃

風土之別

匈牙利民族歌舞團

香港文化中心大劇院 10／10／91

嚴格來說，今日在舞台上演出的所謂民族舞蹈，應該可較細緻地劃分爲民間土風舞（Folk）和民族舞（Ethnic）兩大類。雖然兩者都同樣能夠展示一個民族或一個社區部落的氣質、性格和文化特色，但土風舞的主要目的是與衆同樂，舞蹈是開放式的，觀衆隨時可以參加成爲舞者，一起手舞足蹈，也所以土風舞是屬於廣場上的舞蹈，觀衆在廣場上圍攏觀看要比在劇院內欣賞更能全情投入。而民族舞則講究排場，舞者們要展示的是幾經辛苦淬煉的技巧和韻味，浸淫在自己莊嚴的舉手投足間，所以民族舞是屬於封閉式的，觀衆也只可坐在席上屏息靜氣地細心欣賞。

此外，土風舞的題材多是日常生活的小節，如男女挑情嫁娶、男子們耀武揚威比試身手、女子們採花摘果頂籃子等。民族舞的題材則隆重得多，除了祭神驅鬼儀式外，還往往需要別出心裁構思故事情節，讓舞者們在其中大顯身手。

若依以上的準則來看，今日我們慣見的中國戲曲舞蹈、印度古典舞、韓國宮廷舞等都可全歸入民族舞的範疇，而中國的民間舞及少數民族舞和先後在香港舞台上出現過的蘇聯格魯吉亞、墨西哥以至匈牙利的國家民族舞蹈，便應該正名爲是土風舞了。其實，匈牙利國家民族歌舞團的英文譯名是Folk Ensemble，意思正是土風

舞團，和民族舞有著微妙的分別。

因此，匈牙利國家民族歌舞團所表演的十四支土風舞蹈，都是以該國人民日常生活中的廣場式歡愉舞蹈爲主，有部落少年比試舞藝的《五小子舞》、有描述啊娜多姿的少女以頭頂著盛滿美酒的《洛那瓶子舞》、有表現遊牧人生活的《博托洛手仗舞》、有少女繞著圓圈細訴愛情的《澤普倫繞圈舞》等。每支舞蹈都各有特色，對有興趣研究匈牙利源遠流長民族生活習性的觀衆來說，有極高的觀賞價值。

不過，也因爲這些舞蹈的根都同屬一源，以至外在的表現形式便有其因襲的相似模樣。對一些不太熟悉歐洲中部喀爾巴阡山脈地區民族演變源流的觀衆來說，是不容易一下子掌握不同舞蹈之間的細微變化。在一般觀衆眼中的匈牙利土風舞，便只見男子們飛揚灑脫，穿着長筒皮靴的腿在不斷的踏、踢、跳、拍，而女子們則含蓄柔美，伴以嘹亮的女聲高歌，惹人遐思。只是全晚兩個小時的演出基本上保持同一的風格，便予人有重複的感覺。一些慣看中國民族民間舞蹈的觀衆，便會嫌當晚的舞蹈風格和類型不夠豐富。（不要忘記，中國有五十多個少數民族，通常所謂中國的民族舞表演，其實是多個民族的土風舞蹈的綜合性演出。）

雖然全晚的舞蹈都是匈牙利土風舞，稍覺風格單調，但在藝術總監兼編舞山度・狄馬的處理下，每一齣舞蹈都仍各具吸引力。山度・狄馬的舞台調度手法靈活，羣舞的圖形變化層出不窮，可說是使整個舞蹈節目廣受歡迎的最大功臣。舞蹈員們的平均質素高，其中男舞者又比女舞者來得更見神采，一方面固然是匈牙利土風舞特別偏重粗獷的風格，使男性在舞蹈中自然地充分發揮揚鞭策馬般的魅力，而另一方面，這次來港的女舞者稍嫌稚嫩，壓台感不夠，其中有些更有虛怯的表情，未能完全投入於舞蹈中。不過，她們的女聲合唱宛如天籟，足以補償舞蹈方面的不足，大概山度・狄馬在挑選女演員時，注重歌喉多於注重舞蹈感覺吧！

曹誠淵

漫不經意

匈牙利民族歌舞團

香港文化中心大劇院　9／10／91

他們沒有繃腳尖或探海；他們沒有穿着黑色禮服來拉小提琴；他們在自己的掌聲中陶醉了觀衆——他們是匈牙利國家民族歌舞團（THE HUNGARIAN STATE FOLK ENSEMBLE）。

是次歌舞表演共分爲十六段不同的民族歌舞，其中兩段分別是由樂團演奏的《匈牙利民歌》及《帕洛茲風笛音樂》。正當我以觀看芭蕾舞的平靜心態去期待着見識匈牙利民族舞蹈的當兒，台上左端的樂師突然奏起如馬戲團中轉木馬的音樂，一行二十一人從台的右端隨着節拍翩翩起舞的走至台中。然後女的邊跳邊唱起來，男的亦隨之和應。這突如其來的鬧哄哄，委實令我有一種血液奔流的興奮！穿着色彩斑爛民族服裝的匈牙利少女，在邊唱邊自轉，或與少年互相穿插的舞步下，帶出了在節慶盛會表演的《卡洛薩舞》（DANCES OF KALOCSA）。

《五小子舞》（THE DANCE OF THE FIVE LADS）是特蘭西瓦尼亞卡洛塔斯澤少年比試舞藝的舞蹈。五名少年，在深灰色的舞裝下，互相比試舞藝。看這一段舞，就像在歐洲的街頭看表演一樣輕鬆。當其中一或二位少年在表演舞技時，其餘的便會站在他們旁邊觀看着：有的或把雙手交疊在胸前，有的或隨着拍子搖頭擺腦，有的或吹着口哨；總之，他們的表演絕不會像一些舞蹈般，不表演的舞蹈員也要擺出一個舞蹈姿勢作背景，令你有一種公式化的感覺。《五小子舞》其中有一段是五小子並排邊轉邊踢腿，這又與我們看過的「肯肯舞」有些相像。當然，由男的來演繹又會有另一番韻味。同是以青少年比試舞藝爲題材的《卡洛塔斯澤舞》（DANCES OF KALOCTASZEG），其「舞藝比試」的味道較諸《五小子舞》更濃厚。可能是基於這段舞是由一女伴兩男跳的因素，故此「比試」的感覺較深。待緊張的比試完畢後，他們又雙雙起舞，輕鬆一番。

多瑙河彼岸的村婦習慣以頭頂物。《洛那瓶子舞》（BOTTLE DANCE OF TOLNA）便是以舞蹈的形式表現這種獨特的傳統。少女們在這段舞中充分表現了村婦的合羣性。十一名少女一手拈着白手巾，頭上頂着盛載美酒的瓶子一邊翩翩起舞，一邊以瞭亮清脆的嗓子向觀衆訴說她們的佚事，多神氣！

除了民族歌舞表演外，舞團更爲觀衆預備了另外兩段純民族音樂表演，分別是《匈牙利民歌》和《帕洛茲風笛音樂》（PALOTZ BAGPIPE TUNES）。穿着白捲袖恤衫灰藍色背心及長褲的樂師，以輕鬆不經意的態度在拉小提琴、大提琴和敲打洋琴。比較吸引我的，是第二段的《帕洛茲風笛音樂》。這段音樂比第一段較浪漫。其中一名樂師所吹奏的樂器，有點像我們香港六十年代用來賣飛機欖的裝置，只是旁邊多加一支長管。透過這一道長管，樂師隨意吹奏不同快慢的樂章，而他的氣度一點也不比Kenny G弱呢！

在風格方面，匈牙利民族舞的最大特色要數其「掌聲」了。匈牙利民族舞之所以令人有鬧哄哄的感覺，主要原因是舞蹈員在翩翩起舞的同時，會隨着音樂節拍以沉重的鞋子踏地，一面在拍掌或拍打大腿。在整齊的拍掌聲襯托底下，歌舞團給與觀衆視覺和聽覺的雙重享受。可是，也由於

大部份舞蹈均是以拍掌或拍腿作舞蹈編排的基礎，故此難免會令人有些重複的感覺。

有人形容匈牙利民族舞是「拍掌的文化」，這又令我想起我們亞里山姑娘的「拍腿及搖手文化」了。

何淑賢

說是寃只有怨

《沈金寃》

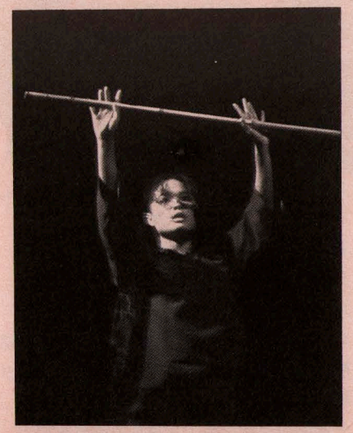
藝穗會

大會堂劇院　11／11／91

聽《沈金寃》的名字我想起戲曲《竇娥寃》，甚至看前者演出，腦中亦不斷複印某些屬於戲曲的場面，惹起的印象雖然屬於其他雜碎的戲曲劇目，然而，我仍可大膽地說，同樣一個「寃」，《沈金寃》的情和《竇娥寃》的美還差千里。

也許怪我硬把兩者作比較，但誰說兩者故事背景沒有情愫相近。同說民間女子尋常百姓的寃屈，也同樣唱做唸打，道出弱女擲地化作金石鳴。甚至乎《沈》劇導演曾啓泰，書寫場刋當中，多少隱把自己指向戲曲傳統的情意追求。雖說文字往往說不成眞，亦易招惹胡亂臆測，但是把音樂演奏伴台側，耳聽之餘還明明白白現於人前；還有那音樂的言情份量，拍的敲的吹的奏的比說話還多，更不要說情節過渡的爽快。這本來就是戲曲敍事形式，同說東方古女子，便休怪我來比較！

但事實，我無意架着舊眼鏡，照望現在人間世。何謂情愫相近？亦不過都把《沈》當成屬於古舊的事，與《竇》一樣，都說弱女在强權治下的悲哀，也讚其敢於對抗製造歷史的權杖底勇氣。到底曾的舞蹈編排不同於戲曲表演的身段造手與功架，唸白也是尋常生活，非比唱戲說白的運氣吞吐。甚至曾對「全面劇場」的追求，說的



似是新，問戲曲？卻不是理所當然嗎？（這點我是最近才想到）既是兩副姿容，倒不如，只看今天！

仍記得，看《沈》劇，開場一段晨出作息前的生活瑣事，曾讓我感到一陣歡喜。特別是，連到焚香拜天與拜地，台上有一陣子，恍惚閃着儀式的純潔，感覺黎土黎民那份親。但是緊接着燈暗，演員輪次離開台，情緒一下被打斷，再來竟是一輪舞，爾後，除了其中一小段，其他已變淡無味。

該是舞蹈設計惹的禍，明明是裝飾的抽象的內容簡單的美化了姿態的舞，怎讓我相信是民間，是眞生命。這矛盾，因爲解不開說白演繹的衝突。若然純粹是舞蹈，一口氣由頭舞到尾，弱女民婦絕對可以有美姿態，可是，一開聲，竟又變回尋常生活彷如路邊遇見的眞婦人，再造了活生的現實，怎能套入得舞台上動作多姿的假婦人。舞的抽象美與現實性戲劇本來是藝術觀賞駕御着的兩頭馬，如今馬要分道行，看的會怎樣？

其實也是劇本的錯。創作沒有提供足夠寫情寫理寫意的素材，人物故事只背着一個殼，彷彿是起承轉合編輯了一個故事，內裏卻沒骨肉存。自然不管怎樣弄，也熬不出一點情味來。

再回頭看戲曲吧。做唱唸打雖是假，人道是抽離，唯是動作說詞有字亦有據，拿起道具更是顧盼溜轉再現一份眞感覺。譬如說折子戲，一動一唱，詳盡心中情意與想法。再看《沈》，三言兩語，兩番動靜，便算清楚。便只能說，這一切只出諸一般想法，沒有生命生活的承托。唯有一段拜大官，即興創作成，動與話，配合無間，亦見玩樂情，僅有的可喜。

其實，這劇創作動機出諸一個政治的母題，奈何太閃縮，還是反抗那句話，明白了也沒感覺。演員的努力實可讚，所以更可惜！奈何……

梵谷

評論

甘於平淡

《我爲卿狂》

海豹劇團

演藝學院戲劇院　24／10／91

《我爲卿狂》這齣劇，無論從題名、場刋到佈景都給人時光倒流的感覺。六、七十年代的生活片段、母女之間的衝突對在座的觀衆來說並不陌生，只是一時間在劇場的空間相遇，周圍又分明太多標誌多媒體、寬闊想像空間、時空跳躍逆轉的作品，便不禁有一時的靜默。不是給舞臺的情節對話或衝突高潮攫住，而是忽然有眞實與迷幻的回溯。

「編導者言」中，羅卡已明言：本劇格局有似五、六十年代的粵語片，但我嘗試

盡量用省略和側寫，放棄曲折纏綿的情節與煽情手法，以較爲疏離的靜態素描與獨白，去抒寫人物的基本關係與情感。我希望不致陷於淡而無味。

這格局，原來不是無意成之，而是蓄意造就。這蓄意，就讓人無法去任意想像，而走進劇中的一代鬼馬歌后譚笑卿的歷史中。這名伶的歷史，也就是當代伶人的歷史，也是一個女性的歷史，一位母親以至一名老般陳述，著向、盛世大對母親角色徒感情，這局，何嘗不的感情，抽譚笑卿臨死一個圓圈，兩人相繼死現世一個嘉

「編導者感的是我寫能免俗地要自己：我實

結束時導者的意願世的揭發不知生女在世

搔癢機器

《擺檔俏寃家》

灣仔劇團

演藝學院戲劇院　26／9／91

隨著各種媒介的發展，與電視、電影相比，觀衆人數相對地較少的話劇界，近年也採用一些吸引觀衆的方法：一類是以影視紅星作招徠，如《嬉春酒店》、《孽戀焚情》等；一些比較積極的做法是從科技上着手，如「二千藝風流」中的《半天吊》；或者，有些人則走較賣座的路線，以喜劇作保證觀衆人數的「法寶」。說是「法寶」倒也不爽，在《擺檔俏寃家》中，無論是阿笑「重執菜刀」，阿松「引腔賣鞋」，高低眉穿紅褂，甚至盲公祝以跳disco的方式進入後台，全場也笑聲不絕，於是，在「搞笑」上或從喜劇的角度來看，此劇尚算已達到目的。不過，如果你只是懷著看「話劇」而非看「龍鳳呈祥賀台慶」的心態，在九月廿六日晚上八時來到演藝學院看《擺檔俏寃家》的話，相信你便會有坐在電視機前觀看「台慶搞笑」劇的感覺——雖然比較《歡樂今宵》的笑劇來說，比較用心及具故事性，但也不過是「搞笑劇」。

灣仔劇團這次有一個不錯的嘗試，就是在開演前做了一些「戲前戲」（且叫它爲"pre-performance"）的功夫，在大堂及在劇院內，由幾個演員扮演小販，向觀衆售賣TEMPO紙巾、玩具及《藝訊》等。其實，這類戲前戲在整個「嘉士伯戲劇節'91」也可以見到。《珍珠衫》中，在古代故事前，有一班現代衣著的演員在做熱身練習；《香港精嬰》則在主戲前播放電台節目。整體來說，這些戲前戲都可算是主戲在時間與空間的伸延。這對觀衆有一定的效果，因爲不獨可以引起注意，也可給觀衆一個心理準備，並可在觀賞表演時更加投入。

《擺》劇的戲前戲中，在大堂中擺賣的小販給人一種眞實感，因爲他們所賣的包括《藝訊》，在演藝學院賣《藝訊》是有可能的，加上在大堂等候仍未有觀劇的心理，眞實感便易營造，使人以爲他們眞的要出賣《藝訊》，不過主戲卻純粹是一齣荒誕的鬧笑劇，於是便成爲一種爲陌生化（defamiliarization）而陌生化的戲前戲——只着重於在戲前給觀衆一種不熟悉、特別的感覺，對主戲無特別建樹。主戲和一般《歡樂今宵》式的鬧笑劇十分相似，分別在於《擺》劇有一定的故事性，所以，雖說能和《歡樂今宵》分別開來，但又跟《龍鳳呈祥賀台慶》沒兩樣。對比起來，《珍珠衫》則似乎更能利用戲前戲的特點。《珍》劇的特別之處在於安排古代與現代世界相間、比較，戲前戲中的演員練習，正好突出時空交錯、提醒觀衆《珍》劇並非一般直接叙述古代愛情故事的話劇，並非企圖使觀衆相信《珍》劇是一個發生在古代的眞實故事，而是一班現代演員演繹的、背景是古代的古代故事，製造了一種疏離

（alienation

灣仔劇 售賣貨物， 在台前和觀 "pre-perfor 純粹是一套 論是從對白 能使人感到 心態。即以 做到直接反 三師奶也不 多次在劇中 及嘈吵，甚 的干擾。而 並不用心的 但從他的表

洛薩舞》
）。
ANCE OF
瓦尼亞卡
。五名少
比試舞藝。
頭看表演一
在表演舞技
觀看着：有
戏隨着拍子
想之，他們
不表演的舞
背景，令你
舞》其中有
，這又與我
當然，由男
同是以青少
塔斯澤舞》
SZEG），
子舞》更濃
女伴兩男跳
深。待緊張
舞，輕鬆一
頭頂物。
ANCE OF

TOLNA）便是以舞蹈的形式表現這種獨特的傳統。少女們在這段舞中充分表現了村婦的合羣性。十一名少女一手拈着白手巾，頭上頂着盛載美酒的瓶子一邊翩翩起舞，一邊以瞭亮清脆的嗓子向觀衆訴說她們的佚事，多神氣！

除了民族歌舞表演外，舞團更爲觀衆預備了另外兩段純民族音樂表演，分別是《匈牙利民歌》和《帕洛茲風笛音樂》（PALOTZ BAGPIPE TUNES）。穿着白捲袖恤衫灰藍色背心及長褲的樂師，以輕鬆不經意的態度在拉小提琴、大提琴和敲打洋琴。比較吸引我的，是第二段的《帕洛茲風笛音樂》。這段音樂比第一段較浪漫。其中一名樂師所吹奏的樂器，有點像我們香港六十年代用來賣飛機欖的裝置，只是旁邊多加一支長管。透過這一道長管，樂師隨意吹奏不同快慢的樂章，而他的氣度一點也不比Kenny G弱呢！

在風格方面，匈牙利民族舞的最大特色要數其「掌聲」了。匈牙利民族舞之所以令人有鬧哄哄的感覺，主要原因是舞蹈員在翩翩起舞的同時，會隨着音樂節拍以沉重的鞋子踏地，一面在拍掌或拍打大腿。在整齊的拍掌聲襯托底下，歌舞團給與觀衆視覺和聽覺的雙重享受。可是，也由於

大部份舞蹈均是以拍掌或拍腿作舞蹈編排的基礎，故此難免會令人有些重複的感覺。

有人形容匈牙利民族舞是「拍掌的文化」，這又令我想起我們帝里山姑娘的「拍腿及搖手文化」了。

何淑賢

式，同說東
鏡，照望現
亦不過都把
》一樣，都
讚其敢於對
底曾的舞蹈
手與功架，
說白的運氣
追求，說的

似是新，問戲曲？卻不是理所當然嗎？（這點我是最近才想到）既是兩副姿容，倒不如，只看今天！

仍記得，看《沈》劇，開場一段晨出作息前的生活瑣事，曾讓我感到一陣歡喜。特別是，連到焚香拜天與拜地，台上有一陣子，恍惚閃着儀式的純潔，感覺黎土黎民那份親。但是緊接着燈暗，演員輪次離開台，情緒一下被打斷，再來竟是一輪舞，爾後，除了其中一小段，其他已變淡無味。

該是舞蹈設計惹的禍，明明是裝飾的抽象的內容簡單的美化了姿態的舞，怎讓我相信是民間，是眞生命。這矛盾，因爲解不開說白演繹的衝突。若然純粹是舞蹈，一口氣由頭舞到尾，弱女民婦絕對可以有美姿態，可是，一開聲，竟又變回尋常生活彷如路邊遇見的眞婦人，再造了活生的現實，怎能套入得舞台上動作多姿的假婦人。舞的抽象美與現實性戲劇本來是藝術觀賞駕御着的兩頭馬，如今馬要分道行，看的會怎樣？

其實也是劇本的錯。創作沒有提供足夠寫情寫理寫意的素材，人物故事只背着一個殼，彷彿是起承轉合編輯了一個故事，內裏卻沒骨肉存。自然不管怎樣弄，也熬不出一點情味來。

再回頭看戲曲吧。做唱唸打雖是假，人道是抽離，唯是動作說詞有字亦有據，拿起道具更是顧盼溜轉再現一份眞感覺。譬如說折子戲，一動一唱，訴盡心中情意與想法。再看《沈》，三言兩語，兩番動靜，便算清楚。便只能說，這一切只出諸一般想法，沒有生命生活的承托。唯有一段拜大官，即興創作成，動與話，配合無間，亦見玩樂情，僅有的可喜。

其實，這劇創作動機出諸一個政治的母題，奈何太閃縮，還是反抗那句話，明白了也沒感覺。演員的努力實可讚，所以更可惜！奈何……

梵谷

甘於平淡

《我爲卿狂》

海豹劇團

演藝學院戲劇院　24／10／91

《我爲卿狂》這齣劇，無論從題名、場刊到佈景都給人時光倒流的感覺。六、七十年代的生活片段、母女之間的衝突對在座的觀衆來說並不陌生，只是一時間在劇場的空間相遇，周圍又分明太多標誌多媒體、寬闊想像空間、時空跳躍逆轉的作品，便不禁有一時的靜默。不是給舞臺的情節對話或衝突高潮攫住，而是忽然有眞實與迷幻的回溯。

「編導者言」中，羅卡已明言：本劇格局有似五、六十年代的粵語片，但我嘗試

盡量用省略和側寫，放棄曲折纏綿的情節與煽情手法，以較爲疏離的靜態素描與獨白，去抒寫人物的基本關係與情感。我希望不致陷於淡而無味。

這格局，原來不是無意成之，而是蓄意造就。這蓄意，就讓人無法去任意想像，而走進劇中的一代鬼馬歌后譚笑卿的歷史中。這名伶的歷史，也就是當代伶人的歷史，也是一個女性的歷史，一位母親以至一名老人家的歷史。歷史是這樣如線般陳述，牽連了時局的變化、人心的走向、盛世夫妻的分離、萍水相逢的寃孽、對母親角色的期望與無能、彼此扶持的師徒感情，這種種，說是五、六十年代的格局，何嘗不是八、九十年代的格式。古老的感情，抽絲剝繭，還是生到如今，正如譚笑卿臨死前與老中醫的愛情萌生，又像一個圓圈，漸漸構成一個不變的局，至於兩人相繼死去，倒似是編導者的浪漫，給現世一個磊落的啟示。

「編導者言」對於結局如此說：較爲遺憾的是我寫不出一個更爲滿意的結局，未能免俗地要在歡樂聲中結束。我只能開解自己：我實在害怕悲劇收場。

結束時的一場又歌又舞的情景，是編導者的意願了，怎麼會這麼戲劇化的？身世的揭發不曾給譚安樂帶來什麼衝擊，得知生女在世的楊金勝也依然維持他怕老婆的小男人角色，是的，我們知道這是一齣喜劇，這齣描述倫理親情的劇是從較寬宏的角度去看，不復注視一個人的生死，一個人的悲喜，而是在生死悲喜以外，一種對待的態度。

如此看，便對於九十年代中一齣這樣的劇，有一種滲透的喜歡。裏頭沒有令人目不暇給的花樣，沒有太多的起伏，說是淡而無味，味卻是慢慢啖出來的。只是，觀劇以後，對於伶人的唱腔倒是多一層了解，老倌登場唱一段耳熟能詳的折子戲何以會引來滿堂喝采，那是一個情景的回溯，一個劇講人間悲喜，但無法道出曲藝的感情，那是另一回事。白雪仙、任劍輝、鄧碧雲、鳳凰女、芳艷芬、李香琴……原來承載的是一個時間與人性的故事。

陳惠英

搔癢機器

《擺檔俏寃家》

灣仔劇團

演藝學院戲劇院　26／9／91

隨著各種媒介的發展，與電視、電影相比，觀衆人數相對地較少的話劇界，近年也採用一些吸引觀衆的方法：一類是以影視紅星作招徠，如《嬉春酒店》、《孽戀焚情》等；一些比較積極的做法是從科技上着手，如「二千藝風流」中的《半天吊》；或者，有些人則走較賣座的路線，以喜劇作保證觀衆人數的「法寶」。說是「法寶」倒也不爽，在《擺檔俏寃家》中，無論是阿笑「重執菜刀」，阿松「引腔賣鞋」，高低眉穿紅褂，甚至盲公祝以跳disco的方式進入後台，全場也笑聲不絕，於是，在「搞笑」上或從喜劇的角度來看，此劇尚算已達到目的。不過，如果你只是懷著看「話劇」而非看「龍鳳呈祥賀台慶」的心態，在九月廿六日晚上八時來到演藝學院看《擺檔俏寃家》的話，相信你便會有坐在電視機前觀看「台慶搞笑」劇的感覺——雖然比較《歡樂今宵》的笑劇來說，比較用心及具故事性，但也不過是「搞笑劇」。

灣仔劇團這次有一個不錯的嘗試，就是在開演前做了一些「戲前戲」（且叫它爲"pre-performance"）的功夫，在大堂及在劇院內，由幾個演員扮演小販，向觀衆售賣TEMPO紙巾、玩具及《藝訊》等。其實，這類戲前戲在整個「嘉士伯戲劇節'91」也可以見到。《珍珠衫》中，在古代故事前，有一班現代衣著的演員在做熱身練習；《香港精嬰》則在主戲前播放電台節目。整體來說，這些戲前戲都可算是主戲在時間與空間的伸延。這對觀衆有一定的效果，因爲不獨可以引起注意，也可給觀衆一個心理準備，並可在觀賞表演時更加投入。

《擺》劇的戲前戲中，在大堂中擺賣的小販給人一種眞實感，因爲他們所賣的包括《藝訊》，在演藝學院賣《藝訊》是有可能的，加上在大堂等候仍未有觀劇的心理，眞實感便易營造，使人以爲他們眞的要出賣《藝訊》，不過主戲卻純粹是一齣荒誕的鬧笑劇，於是便成爲一種爲陌生化（defamiliarization）而陌生化的戲前戲——只着重於在戲前給觀衆一種不熟悉、特別的感覺，對主戲無特別建樹。主戲和一般《歡樂今宵》式的鬧笑劇十分相似，分別在於《擺》劇有一定的故事性，所以，雖說能和《歡樂今宵》分別開來，但又跟《龍鳳呈祥賀台慶》沒兩樣。對比起來，《珍珠衫》則似乎更能利用戲前戲的特點。《珍》劇的特別之處在於安排古代與現代世界相間、比較，戲前戲中的演員練習，正好突出時空交錯、提醒觀衆《珍》劇並非一般直接叙述古代愛情故事的話劇，並非企圖使觀衆相信《珍》劇是一個發生在古代的眞實故事，而是一班現代演員演繹的、背景是古代的古代故事，製造了一種疏離

（alienation）效果。

灣仔劇團明顯注重與觀衆溝通，不獨售賣貨物，還安插「三師奶」的角色間中站在台前和觀衆說話。但此劇似乎只是在"pre-performance"上較具特色，全劇卻純粹是一套刻意卻鮮見心思的鬧笑劇，無論是從對白、配樂、以至出場人數，都只能使人感到導演及編劇迎合觀衆「笑慾」的心態。即以「笑劇」來評價，《擺》劇也只能做到直接反射的笑聲，對白並不精緻，而三師奶也不見得能帶來多少笑料，三師奶多次在劇中站在台前說話，但都十分突兀及嘈吵，甚至可以說只是一些沒多大意義的干擾。而盲公祝更是明顯的純爲搞笑卻並不用心的例子。盲公祝雖說是瞎眼的，但從他的表現卻只能叫人相信他帶上了一副太陽眼鏡，可見導演安排他的角色，只純爲搞笑卻未有充份的準備。大批的「冗員」充斥着舞台，及間中製造氣氛，如「玉面虎」領導幫會開「自信大會」的一段，人數多而不算有趣，在「擺檔」的場景中，常常有一大羣人充斥着，既使人眼花瞭亂，也並無特別作用，加上衆多的粵語流行曲配樂，在在都叫人聯想到「台慶搞笑劇」。換言之，《擺》劇所能做到的只是滿台的「搔癢機器」，卻沒有在角色的營造及對白上花功夫，以至沒有一些令人印象深刻、回味無窮的搞笑人物出現。

當然，我們不能否認，這類舞台鬧笑劇有一定的擁躉，而導演何偉龍也在「導演的話」中表明了他的意向，似乎志在「我們開開心心的排，開開心心的演，願你們開開心心的來，開開心心的走！」而且他還是「開開心心的寫於九月十一日」。話劇用來開心本來無可厚非，可惜的是若商業贊助的都只是這一類話劇，一方面看來不一定對話劇界有良好的影響，此外，觀衆自動反射式笑聲，似乎說明他們容易滿足於撩動笑慾的話劇，而導演也滿足並樂於製造搔癢機器；這樣雖然能夠保證觀衆人數，使話劇普及化，卻似乎妄顧作品及參與者的水準；這是否另一個必須在「廣度」和「深度」取捨的兩難問題？

鄧美玲

雋永隨俗

《幻影組曲》

觀塘劇團
牛池灣文娛中心劇院
19／10／91 3pm

關於劇本——

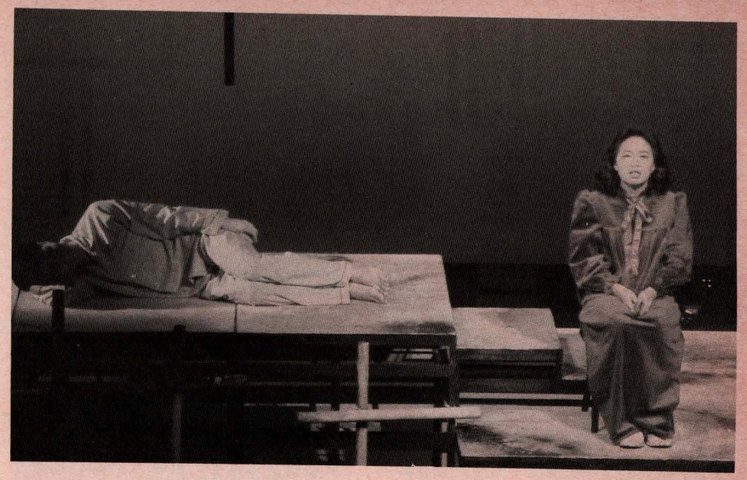
不知甚麼時候開始，片段式（fragmented）的作法無聲無息地滲透到多種創作形式中，文學、戲劇、電影、廣告……而且被普遍受落、模仿與再造，或許眞是「當現實生活眞正好像一段一段支離破碎的片段時，寫出來的感覺，也難以一氣呵成」。如果這算藉口，恐怕就是大多數人共同經驗底下的藉口了。

看陳敢權的劇本，從來沒有懷疑過其編寫時的感情與眞摯。生命、成長、變更、人性等等是他關心的事項，落墨於種種親情愛情友誼的斡旋之中，所呈現的歡樂、痛苦、嗟歎、釋然，令看的人不難感受到他的觀察閱歷，還有善感的心，一定的文學修養與表達技巧，最重要是對戲劇那種義無反顧的投入和夠膽說理的勇氣。

《幻影組曲》的基調仍然是講生命，講當中一個一個吉光片羽，又或是日子長久浸磨下白開水般的生活。這個格局類似布萊希特史詩劇場的作品，由對白和敍述交替構成，敍述者以單一觀點來敍事，只是它的句子或段落沒有串連起一個特定的時間或歷史時期，更沒有刻意恪守時序，兩母子的對話可以放在嬰孩時期之前；日暮老年之後又有中年夫婦一席房中話，或者青春少艾初叩戀愛之門等等，反而容易讓觀衆隨意的代入。生命經歷不能偷步，人人都生老病死般的走；但時間，有人說不是一種直線式（linear）的認知，它有摺疊（lap），有跨躍（leap），往往我們意念上的旅程，就因着時間的特質，比肉身更早走過許多道路。至於到底作者循甚麼動機而這樣作劇本，不論是倉卒是躲懶是創新，現在看來也無傷其胸懷或雋永。

關於演員——

因爲連接港九的龐大運輸系統又生故障，我遲到入場，卻極罕有地在第二場（信差甲乙）已被演員吸引着。看演員演技，眞的是三月不知肉味地久違了。職業劇團的總覺是理所當然，難以入心；前衞的團體又往往因追求整體感官印象和創作意念，不甘單單在此琢磨發掘，更多是帶有功能作用的演出，目標乃是另外一些社會性、政治性的東西，就越發無暇理會演技，或者對這個說了數十年的詞重新詮釋了。看見這羣年青演員走在層層疊疊、象徵交織成人生多個階段的台板上，往還獨白對話，那一份磊落得體，不慌不忙，知道如何措手足，自然地擺放姿勢，清楚利落的走每一個台位，燈暗時便弄好隨身的道具或服飾來準備下一場戲，在在都讓人看到他們背後所付出的排演努力，與及導演陳慧蓮確切的部署和指引。片段式劇本的挑戰同時帶來限制，短小凝鍊，要求演員在極短時間內投入和出戲，戲劇本身的濃縮，因這作法就更被加强了，各種情緒狀態極度密集，大起大落很容易就變成慍火暴躁，或者故作哀傷的樣板。我不能說每一位演員都很好，當中特別有數人，包括分飾女演員、女童的蘇輒寶、男演員、高級行政人員的陸文傑、甘麗媚演老婆婆、葉正斌和陳威明扮演信差、少年演員盧裕邦與及三姊弟那場戲等等，都很能顯出演者駕馭自己情緒、聲調、推展變化的功力。看得最彆扭要算是男嬰女嬰一場，它先天不足，劇本本身已有缺陷，二人的對話壓根兒就是長大了的成人世界（尤其父母）對兩性的簡化詮釋，雖然到頭來兩者原來調轉了性別身份，彷彿對看的說的那種習以爲常之態度作一個幽默倒置，但放在全劇中，這個以茲一桑的效果，似乎就比其他多個段落來得浮面，甚至格格不入了。我無意要求在這種作法的劇本裏進行概念性的顚覆與重建，倒是爲了整體統一面貌，或者避重就輕，取捨是自然的事。



關於舞台——

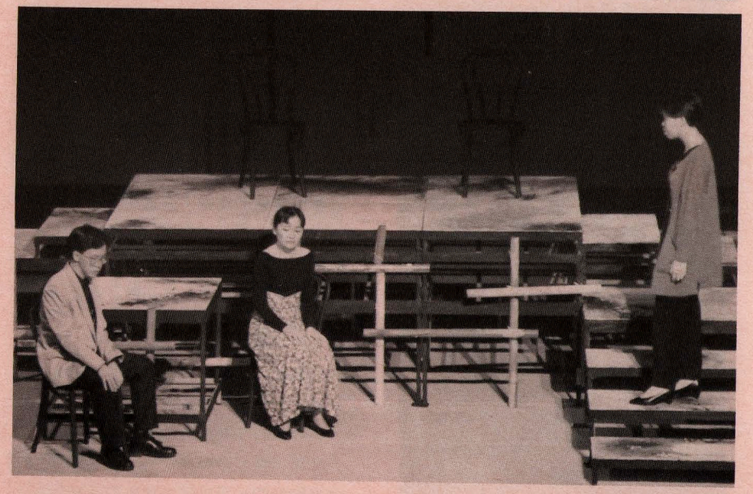
舞台是全劇相對上最保守的一環，保守通常也就是比較安全的。連體而高度各異的平台就成爲多個小演區，背景配以一式的橫直竹架，刻意壓得低調來突出劇本與角色；然而舞台演出既然包含視覺條件，作爲觀衆的我就自然希望有更多可供觀賞玩味的元素，例如更大對比的台階，盡量佔用舞台三度空間；更多變化的慮光片，甚至幻燈，幫助營造視覺印象，或許可以令景觀沒有那麼素淡平板。如果導演顧慮的是劇本與演員的主位，不應被佈景、燈光等客體喧奪的話，那我想說的是，這兩者之間的差異，離開本末倒置尚遠，應該還有足夠空隙拉近彼此距離。

關於我——

上一回看《大屋》，還對於大堆人生道理感悟生怕，這次《幻影組曲》，由於串連起來一幅永恆的衆相圖，種種重甸甸的問題如生命、情誼、快樂、時間……置放在一些風趣隨俗，輕輕浮浮的絮語中，變得比較容易接受，仍然撇不開濃濃陳敢權式風格的是那位敍述者，他就像一位家長，又似《××奇觀》或《幻海奇情》、《述離世界》的旁述和主持，絮絮不休，故作玄虛。據說陳自從《大屋》後喜愛替角色作散文式獨白。誠然，不同的題材會用不同的表達方式，但是「形式就是內容一部分」這主張也有其參考價值。只有盼望他這喜好隨年日時間會昇華進階，成爲更幽默睿智，或是豁達澄明，再復《不亦樂乎》、《世界末日的婚禮》那份佻皮，即或改編《蝴蝶飛翔》的跌宕深情，也要比這莎翁式老油條教化啓導更賞心悅目。但當我看着滿場觀衆席佔了六成以上的少年學生時，對於敍述者所拋的問題，又覺得是締造了刺激投入、回憶、判斷和加速催眠之間的拉力場，優勝劣敗，未可斷言。

然而無可否認，我過了一個很悠然愜意的下午，第二幕始見的敍述者獨力支撐冗餐獨白所呈現的疲態和力不從心，也被我主觀過濾了。演出並沒有挑起我任何深思，感觸是有一點點，但在短短二個小時裏也生不了根。它只會像個老朋友，彼此嘮嘮叨叨一頓後，在莞爾與太息之間不了了之。翻看場刊時，對編劇、導演這雙夫妻檔，我想起了已故的錢穆先生兩句話：艱苦我奮進，困乏我多情。

鄭翠懷



翻痛記憶

《你在此》

沙磚上
香港文化中心劇場　10／11／91　8pm

我坐直了腰，把手肘抬起，掌托着後腦勺，在斟酌一句句子。我忽然聽見腕錶滴答滴答的響聲，那是一種一下子認識某種東西的赫然感覺，就好像聽見自己心跳的聲音，才赫然發現自己一樣。

漸漸的我發現我是個沒有過去不想將來的人。

那一個晚上的黃金時段我坐在劇院內給你翻痛我的記憶。那本來已封了塵放在某個不起眼的角落的遊樂場，有八格氹氹轉拱形鋼架木板鞦韆圓筒石屎洞……的遊樂場。於是我那些山楂餅白糖糕十字界豆腐柔道龍虎榜青春火花合家歡雌虎雙雄無敵鐵探長雞蛋花褓母車兵頭花園富貴貓鬼馬神仙車……都排山倒海湧出來。記憶是一種隨時隨地的突襲，它來也是如夜間的盜賊，不知不覺地。

我記得你的，打從小國民，獨裁者的秋天，我遠遠聽見你，可我沒有走到你跟前細意察看。我知道人有太多偏見和主觀投射，你和我又何嘗不是？

我常常這樣覺得，我們這一代，有太多不應屬於我們的滄桑，我想說少年老成，但當然我們都不復少年時了。我永遠記得哥哥在離開了香港十五年後重返，站在皇后大道中與德己立街交界，看着不知從哪個地洞洶湧出來的人潮，目瞪口呆，不敢過馬路，我拉他走，他半晌才說，香港這十多年的轉變，是一般地方二、三十年的發展。

香港公園我也不懂得去，我壓根兒就沒想過要去；好像要不是工作間就在隔鄰，大概我也不知九龍公園在哪。我何嘗不想時間就在我們最美好的刹那停下來？可是怨怨艾艾說這說那又有甚麼意思？來聽你的都是你一伙的，但最適切聽你的那天晚上大概都去看駱駝與獅身人面像了。

我常常想，筆能殺人，相對於你如何絞盡腦汁塡滿舞台，我除了一貫的鞭撻外，還是應該要加一點點有益有建設性的提議吧，創作與評論如果能夠一同建立某種藝術工作，才是合理健康的。我於是也要挖空心思想你的好處，我見你如何在舞台把幻想與繽紛還給大家，類雅各天梯此時此地成了九龍皇帝的御用梯，常言道瘋子可能比衆人更明睿清醒，不知看得出瘋子這特性的你又算甚麼。城市發展，舊區重建在客觀環境中狠狠奪走了我們的過去，你便在舞台上把它們再造重現，我看着你努力找來的彩色羽毛、夜光珠、氣球水彈、玩具槍、鞦韆架、壕溝，我也會微微懷念我的白米「籽」、紙娃娃、十三點……再要數，只怕心頭承擔不起。那種情狀，就好像多年前讀到的這諺語：「時至今日，我們依然心存幻想。科學奪走了月亮，幻想家卻把它還給我們。我們私下都希望月亮和過去一樣，是天空中一道神秘迷人的光輝；我們也希望愛情神秘如昔，不要成爲公式化的人際關係。儘管我

猶豫虛弱

《你在此》

沙磚上
香港文化中心劇場　9／11／91

(1)「沙磚上」的馮以前跟我同班學 Technique of Theatre，當時的老師余聽說現在開了茶館。人在一個有很多頭髮的大海中很快便會消失。來來去去，其實大部份時間都只靠着一大塊浮木在海中蕩來蕩去無甚分別，想想從前的故事，咚一聲，水平如鏡，完了一生。

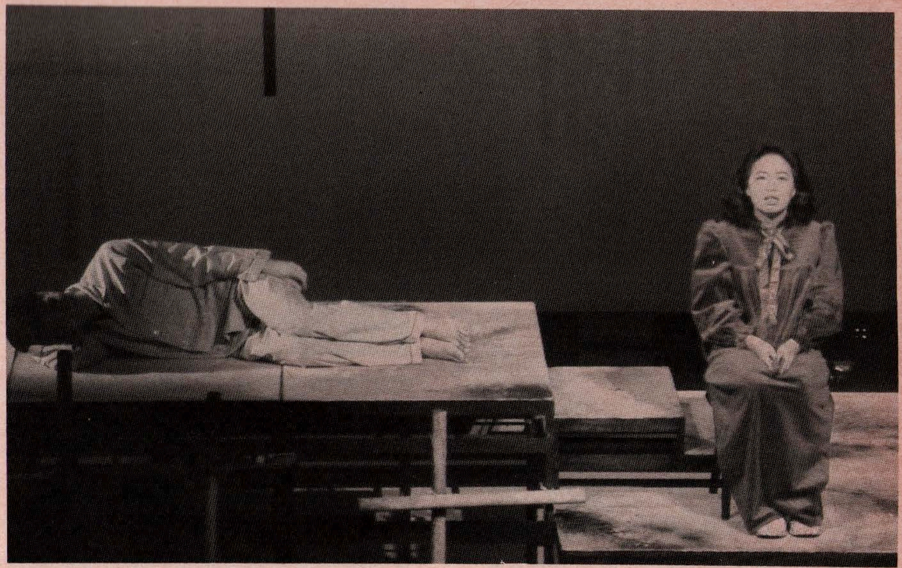
(2)講眞，習慣上我只會回想很近很近的一些事，遠的很迷糊。講眞，如果我跟你講童年，其實不過在sell一些我想你看到的東西，例如李志超以前那句聽了叫人頭疼的 punchline“I'm Innocent.”

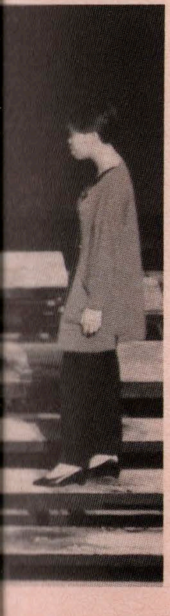
(3)看蔡敏儀寫一些字拿進念與沙磚比較，意思大概是各有各好，這個我倒不覺得，就我看過沙磚少數作品的感觀來說，沙磚的作品只算是「習作」，作演員自我挖探的遊戲還可，拿來「貼堂」，我就肯定不會給它很高的分數。

(4)大概與我的職業有關，我一般都很注意作品的結構：image與image間的張力，以《你在此》來說，我覺得它太鬆，同樣是反傳統起承轉合敍事手法，Pina Bausch 就比「沙磚」好看得多。換一個

時間，有人說不
的認知，它有摺
p），往往我們
間的特質，比肉
於到底作者循甚
論是倉卒是躲懈
其胸懷或雋永。

運輸系統又生故
有地在第二場
引着。看演員演
地久違了。職業
難以入心；前衛
感官印象和創作
發掘，更多是帶
乃是另外一些社
越發無暇理會演
年的詞重新詮釋
在層層疊疊、象
台板上，往還獨
、不慌不忙，知
放姿勢，清楚利
時便弄好隨身的
，在在都讓人
演努力，與及導
引。片段式劇本
小凝鍊，要求演
，戲劇本身的
了，各種情緒
很容易就變成愠
硬板。我不能說
特別有數人，包
寶、男演員、
甘麗媚演老婆婆
、少年演員盧





裕邦與及三姊弟那場戲等等，都很能顯出演者駕馭自己情緒、聲調、推展變化的功力。看得最彆扭要算是男嬰女嬰一場，它先天不足，劇本本身已有缺陷，二人的對話壓根兒就是長大了的成人世界（尤其父母）對兩性的簡化詮釋，雖然到頭來兩者原來調轉了性別身份，彷彿對看的說的那種習以爲常之態度作一個幽默倒置，但放在全劇中，這個以茲一粲的效果，似乎就比其他多個段落來得浮面，甚至格格不入了。我無意要求在這種作法的劇本裏進行概念性的顚覆與重建，倒是爲了整體統一面貌，或者避重就輕，取捨是自然的事。

關於舞台——

舞台是全劇相對上最保守的一環，保守通常也就是比較安全的。連體而高度各異的平台就成爲多個小演區，背景配以一式的橫直竹架，刻意壓得低調來突出劇本與角色；然而舞台演出既然包含視覺條件，作爲觀衆的我就自然希望有更多可供觀賞玩味的元素，例如更大對比的台階，盡量佔用舞台三度空間；更多變化的濾光片，甚至幻燈，幫助營造視覺印象，或許可以令景觀沒有那麼素淡平板。如果導演顧慮的是劇本與演員的主位，不應被佈景、燈光等客體喧奪的話，那我想說的是，這兩者之間的差異，離開本末倒置尙遠，應該還有足夠空隙拉近彼此距離。

關於我——

上一回看《大屋》，還對於大堆人生道理感悟生怕，這次《幻影組曲》，由於串連起來一幅永恆的衆相圖，種種重甸甸的問題如生命、情誼、快樂、時間……置放在一些風趣隨俗，輕輕浮浮的絮語中，變得比較容易接受，仍然撇不開濃濃陳敢權式風格的是那位敍述者，他就像一位家長，又似《××奇觀》或《幻海奇情》、《迷離世界》的旁述和主持，絮絮不休，故作玄虛。據說陳自從《大屋》後喜愛替角色作散文式獨白。誠然，不同的題材會用不同的表達方式，但是「形式就是內容一部分」這主張也有其參考價值。只有盼望他這喜好隨年日時間會昇華進階，成爲更幽默睿智，或是豁達澄明，再復《不亦樂乎》、《世界末日的婚禮》那份佻皮，即或改編《蝴蝶飛翔》的跌宕深情，也要比這莎翁式老油條教化啓導更賞心悅目。但當我看着滿場觀衆席佔了六成以上的少年學生時，對於敍述者所拋的問題，又覺得是締造了刺激投入、回憶、判斷和加速催眠之間的拉力場，優勝劣敗，未可斷言。

然而無可否認，我過了一個很悠然愜意的下午，第二幕始見的敍述者獨力支撐冗贅獨白所呈現的疲態和力不從心，也被我主觀過濾了。演出並沒有挑起我任何深思，感觸是有一點點，但在短短二個小時裏也生不了根。它只會像個老朋友，彼此嘮嘮叨叨一頓後，在莞爾與太息之間不了了之。翻看場刊時，對編劇、導演這雙夫妻檔，我想起了已故的錢穆先生兩句話：艱苦我奮進，困乏我多情。

鄭翠懷

翻痛記憶

《你在此》

沙磚上

香港文化中心劇場　10／11／91　8pm

我坐直了腰，把手肘抬起，掌托着後腦勺，在斟酌一句句子。我忽然聽見腕錶滴答滴答的響聲，那是一種一下子認識某種東西的赫然感覺，就好像聽見自己心跳的聲音，才赫然發現自己一樣。

漸漸的我發現我是個沒有過去不想將來的人。

那一個晚上的黃金時段我坐在劇院內給你翻痛我的記憶。那本來已封了塵放在某個不起眼的角落的遊樂場，有八格氹氹轉拱形鋼架木板鞦韆圓筒石屎洞……的遊樂場。於是我那些山楂餅白糖糕十字界豆腐柔道龍虎榜青春火花合家歡雌虎雙雄無敵鐵探長雞蛋花褓母車兵頭花園富貴貓鬼馬神仙車……都排山倒海湧出來。記憶是一種隨時隨地的突襲，它來也是如夜間的盜賊，不知不覺地。

我記得你的，打從小國民，獨裁者的秋天，我遠遠聽見你，可我沒有走到你跟前細意察看。我知道人有太多偏見和主觀投射，你和我又何嘗不是？

我常常這樣覺得，我們這一代，有太多不應屬於我們的滄桑，我想說少年老成，但當然我們都不復少年時了。我永遠記得哥哥在離開了香港十五年後重返，站在皇后大道中與德己立街交界，看着不知從哪個地洞洶湧出來的人潮，目瞪口呆，不敢過馬路，我拉他走，他半晌才說，香港這十多年的轉變，是一般地方二、三十年的發展。

香港公園我也不懂得去，我壓根兒就沒想過要去；好像要不是工作間就在隔鄰，大概我也不知九龍公園在哪。我何嘗不想時間就在我們最美好的刹那停下來？可是怨怨艾艾說這說那又有甚麼意思？來聽你的都是你一伙的，但最適切聽你的那天晚上大概都去看駱駝與獅身人面像了。

我常常想，筆能殺人，相對於你如何絞盡腦汁塡滿舞台，我除了一貫的鞭撻外，還是應該要加一點點有益有建設性的提議吧，創作與評論如果能夠一同建立某種藝術工作，才是合理健康的。我於是也要挖空心思想你的好處，我見你如何在舞台把幻想與繽紛還給大家，類雅各天梯此時此地成了九龍皇帝的御用梯，常言道瘋子可能比衆人更明睿清醒，不知看得出瘋子這特性的你又算甚麼。城市發展，舊區重建在客觀環境中狠狠奪走了我們的過去，你便在舞台上把它們再造重現，我看着你努力找來的彩色羽毛、夜光珠、氣球水彈、玩具槍、鞦韆架、壕溝，我也會微微懷念我的白米「籽」、紙娃娃、十三點……再要數，只怕心頭承擔不起。那種情狀，就好像多年前讀到的這諺語：「時至今日，我們依然心存幻想。科學奪走了月亮，幻想家卻把它還給我們。我們私下都希望月亮和過去一樣，是天空中一道神秘迷人的光輝；我們也希望愛情神秘如昔，不要成爲公式化的人際關係。儘管我們不斷揭開宇宙秘密，我們仍然渴求神秘。」過去被强抹了，將來又未敢言，而這一刻，我們一起在此，困在人堆中，渾然彷如一部停不下來的大機器……中的一件小配件。

我欣賞你的，因爲我相信你在大幕背後付出的努力，但每一個演出又何嘗不是花耗大量人力物力？不過有些講得高明有些憨直。我一直悲觀地認爲，意義是人自己賦予的；我覺得你好，因爲我相信你會好。以致當我不斷用功在你零零碎碎的段落間找尋一些輕拖的痕跡，我感到疲勞乏力；甚至，我被質詢了。

你要求主動的觀衆，可我感受到的是不是就正中了你想說的呢？朋友說「無論我怎樣詮釋，他總該有他要講的話吧？」如果我們眞是一起在此獃了一段時間，掏出了自我、物我、人我的一筆筆霉賬，末了卻又各自懷着不能言傳的肚鼓子沮喪、失落、儒弱回去，那一起在此又有甚麼意思？

你要求主動的觀衆，可沒有太多人願意這樣被要求，在積習難返的教育模式下，類似這樣的要求，甚至會變相成了一種霸權主義，我怕你會逐漸像一個苛求的師傅，不惜地鞭笞你目下的蹇驢。

你氣餒嗎？我卻已氣餒了。

鄭翠懷

猶豫虛弱

《你在此》

沙磚上

香港文化中心劇場　9／11／91

(1)「沙磚上」的馮以前跟我同班學 Technique of Theatre，當時的老師余聽說現在開了茶館。人在一個有很多頭髮的大海中很快便會消失。來來去去，其實大部份時間都只靠着一大塊浮木在海中蕩來蕩去無甚分別，想想從前的故事，咚一聲，水平如鏡，完了一生。

(2)講眞，習慣上我只會回想很近很近的一些事，遠的很迷糊。講眞，如果我跟你講童年，其實不過在sell一些我想你看到的東西，例如李志超以前那句聽了叫人頭疼的 punchline“I'm Innocent.”

(3)看蔡敏儀寫一些字拿進念與沙磚比較，意思大概是各有各好，這個我倒不覺得，就我看過沙磚少數作品的感觀來說，沙磚的作品只算是「習作」，作演員自我挖探的遊戲還可，拿來「貼堂」，我就肯定不會給它很高的分數。

(4)大概與我的職業有關，我一般都很注意作品的結構：image與image間的張力，以《你在此》來說，我覺得它太鬆，同樣是反傳統起承轉合敍事手法，Pina Bausch 就比「沙磚」好看得多。換一個角度說，《你在此》在情緒上實在太猶豫、太柔弱，比不上 Pina Bausch 此等女子的烈性。

(5)再說情緒。《你在此》絕對 teenagers（體弱多病），《你在此》似一個開端多過一種結論，「點算呢」，個半小時的演出其實不過在演繹三個字。

(6)講眞，我同意李天命的說法，如果中國人懂得理性思考而又帶有陽剛性，這個民族也就有救了。這也是我爲什麼說「沙磚上」無關痛癢的原因，起碼《你在此》反映出來的世界觀於我來看，是幼稚、軟弱的。

(7)我對《你在此》的觀點純屬個人喜好，正如我雖然提到李天命的觀點但卻極度迷戀村上春樹，絕對是自相矛盾……不過，這就是歲月罷！

小西

至動則靜

《香港樣板戲》

進念二十面體

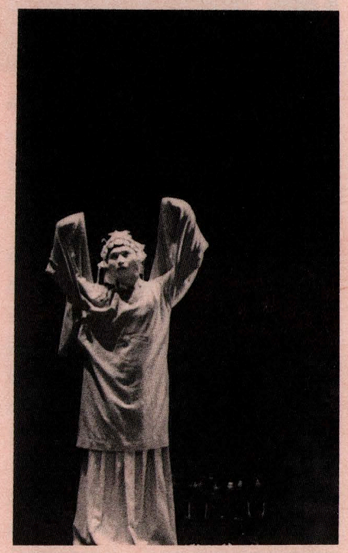
香港文化中心大劇院　30／10／91

「可能性」之體現/創作的基礎

我並不常看「進念」的戲；但從道聽塗說中，我發覺一般的「見解」是，進念乃一充滿政治色彩的劇團；這意思是：進念的「戲」大多環繞、針對香港具體的政治環境、問題，而作出某政治立場的（批判性的）回應。但從我觀看進念「劇作」（尤以榮念曾導演的）之零碎經驗（體驗）上看，若說諸「劇作」之具體立場（如有的話）乃一直指（某）政治問題以作批判性的回應，或（解放式的）革命性之表達，我們倒不如說諸「劇作」乃人對（自我）可能性的一種體現、一種外顯過程（於此亦因此，進念之表達形式是否使其「作品」受到起著規範性作用的正統藝術「法」所排斥，這最少對進念而言該不是問題所在）。其實，我絕無意將進念之創作「崇高化」；而事實上，這所謂「人（對自身）之解放」並沒有甚麼了不起，它只不過是人對其自身（的「可能性」）的覺察。至於「政治性」、「社會性」諸方面，試問誰的「存在」、誰的「覺感」、誰的「體驗」是沒有其人存在於這世界所必然有著的外在條件作其（緣起）基礎的?!戲劇之政治性、社會性或是不需要其創作者的刻意經營而自有的，此因人是具體的活在世界裏，活在社會裏；人創造出來的「事物」自然有其可追溯的政治性、社會性之緣起之基礎。於此，「革命」亦可從「個人對自身（可能性）之體現」而言起，可從個人面對先存的（pre-existing）、已構現的「規限」時作自我解放而言起。

評論的可能

評論很多時是一種「暴行」。當對一「劇作」作系統式的評論時，（這預設了）評論者彷彿已能「掌握」該「劇」，掌握了它的所有（可能的）元素、意義——一切構成它那「狀」的各種各形式的「內容單元」；否則他如何能作出一如「高高在上」般的評論。系統式的評論大抵呈現著「高高在上而俯觀事物」之姿態。我想：評論很有可能只是（另）一種文藝創作，評論者內發的（多爲不自覺的）意向、氣質，或該說一切構現他之爲「他」的「存在處境」（包括物質性的、非物質性的情況），在決定著他自身與作爲「文本」的「劇」之「關係」；於這「特定」的關係上，「文本」（以某一形式地）具體化了、意識化了；但不能不覺察的是其間實有著「想像」、「聯想」等個人之想望之投射。若無論如何，「評論」作爲一文藝創作，亦同時難免對被評論的「文本」作某程度的暴行時，我實在想不出（當評論時，亦即是現時——這篇文章基本上是歸於「評論」此項）還需顧及些甚麼，而事實上，我所可以「寫」的不過是現在（回想當觀看《香港樣板戲》那時所有的）對該「戲」的感受，這不過是很「個人」的事罷了。



黑洞裏的動靜

「黑洞」裏沒有制度（演員們如是如是的出出入入，沒有任何法度在指令著），沒有「意義」（演員們身穿黑衣，他們的「黑」使得他們的「存在」並沒凸顯於週遭渾然中）；只有「動靜」，只有純粹的身體的郁動、移動，與及停留、徘徊未去。於一個不是「甚麼」亦沒有「甚麼」的黑洞裏，人只有「動靜」著，這亦是人感到自己存在的基礎。（於舞台上，尤以「戲」的前半部份，演員的「動」遠不及「靜」的多：有的冷凝的站立著；有的了無聲息的臥躺著；有的呆呆的相視著；「靜的」彷彿就是唯一的可能，唯一可能的姿態。「至動則靜」，至極的「動」可能就不會於時空裏留下痕跡，非觀者的肉眼所能把握。「至靜乃動」，舞台上那無動無色如冷凝著的景象，於觀者心頭上所產生的觸動，可能會是異常極了。就於此，「動」與「靜」於極度處可就是同一碼事，我們言的是「動靜」。）於廣漠無垠的「黑洞」裏，縱使人（看似）失掉了方向，但這虛無的境地卻於一定程度上保證了人的自由。

「規範」從心中來

我們於此要談的「出入」，就是人於「黑洞」與「滿是法度的場所」、「虛無」與「執有」中的遲疑未定之「出入」。「出入」化約爲純粹運動之表現。（場內出現了「出」「入」之聲；這持繼數分鐘的聲音之結構是一「出」再一「入」，而於「出」與「入」之間插進了「數目」的倒數之聲音；這由兩組聲音所混和起來的聲音效果由緩的、條理的轉化爲急的、混亂的，場內的氣氛有點兒緊張了。）這「出入」一次次的重覆著，如行爲之樣板那樣，人重演著某種姿勢，而它是可化約爲如數目字般的純粹單元（場內有規律的重覆著發出「丁」聲，像在強調樣板之爲樣板底重覆性）。

紅燈紅地氈紅衣人

無論那（舞台）是否還是「黑洞」，紅燈、紅地氈及紅衣人的（突然）出現，周遭暗黑的境況（「黑」總像在伸延著，彷彿它自身就是無盡的可能性）便產生了變化，我們很難把那種變化之「究竟」，說個清楚了然；但可以感覺到的是，「紅的」十分耀目，亦使人感迷惑；「紅的」十分鮮明，彷彿是一「主」體。「紅的」本身就是一「典範」，就像當把舞台燈杆落至半空裏時，我們看到的是鐵銅般的「印記」，一盞盞的燈在照着，不變異的（但有點蒼涼）；而紅地氈鋪於地上，凝凝的紅著，四周沒有舉動（也許連人也沒有吧），它仍舊把「紅」瀉於地上似的；（當一塊薄幕降下，舞台分爲前後兩部份，）於前排的四人呆立着，凝看著（幕之後方的）如夢如幻的舞動——身穿紅衣的女子在擺動著她的肢體，由於四周死寂，那擺動着的肢體看似冷冷的，看似非眞實的，但它吸住了無數目光。

黑與紅的對揚？

（「戲」之）完結時，人聚合起而站於（舞台上的）後方，紅地氈放在前方，人的目光投向放着紅地氈的前方，而他們的姿勢像要向前方奔湧過去似的。此是對峙抑或是對揚？

黃立本

瑣碎事

《香港樣板戲》

進念二十面體

香港文化中心劇院　30–31／10／91

一是這第二場令我更明白的人物事。

二是三個女子一個墟。靜靜的。在台右說此地的事。喁喁細語。她們都穿黑衣黑裙，光着腳，這最好看。地上躺着的，不能與姐妹們一起，生死難辨，她不知甚麼事。

三是咚的一聲，隔不久，火車來了。走過香港澳門台灣河北河南湖北湖南廣東廣西福建貴州山東山西黑龍江吉林遼寧陝西甘肅青海寧夏內蒙西藏新疆江蘇浙江安徽江西雲南四川，到處留情。在祖國的懷抱裏，中國人民與港澳台同胞一起觀樣板戲的事。

四是喜歡台上的人排樣板戲。青年男女先佇立着，由台前排到台後，高矮肥瘦，全是中國人。一聲令下，便樣板地出出入入，入入出出，各依其本份，一四二三十九八七八六五十九八七一三二，這本份又是主子編排的。另一些在看熱鬧，站在紅欄後，死氣沉沉如銅像，最後還是要跑到台中操練如機械。一男子不死心地舞動身軀，擺示各種傳統造手，不斷與周圍的男女抵抗着。他的影反照在台的左右，左大右小；他的人對着觀衆，有種孤伶的媚態。以前看過一部中國電影《夜店》，其中潦倒於貧民窟的旦角就是這副模樣，向着鏡頭哭笑不得，只得出賣平生本領。還有那花旦，背着我們，滿身行頭，被人拉出來隨意擱在一角，與先前男子命運一樣，出來亮一亮相，領受摧殘。這是樣板時代的事。

五是進念越來越簡約。以前進念好熱鬧，人如螞蟻般左右穿插不停，拖拉揹扯，當然還有唱不停的叫鬧吵笑，在平面的台子上組成一套套的戲。那時周圍的環境太蒼白，矗立着「劇團」和「戲劇」，競唱樣板戲，而進念得天獨厚，自然抓緊每一秒來示範他們的叛逆。近來進念年紀大了，表演亦追求簡約的架構，他們不幹瑣碎事，不說俏皮話，又放棄擁抱扭打，只是各做各的行爲。今次的樣板戲，更是漂亮，只有黑、紅與人色，在台上走動、排練，不再無止境地奔逃。那幾分鐘的顛倒

觸電亦不過是有意識的技巧安排，爲和台上其它人物作一番對衡。但沒有那些「紅」會更好。進念台上的紅燈，無可置疑，在燈架後的灰黑中有權力的榮耀與威嚇。可「紅」這個象徵早已被弄至廉價，張藝謀更不輕易放過，將「紅」塞進他每一格菲林，刻意賣弄，令「紅」不再風光。進念是否應該放棄紅燈、紅星這些粗淺的符號，搞些新氣象？他們應有這份本事。

六是導演說過渡期間香港的觀衆現實得很，「比現實更現實」，所以不抱希望可以通過戲劇搞社會改革。他只求訴說對舞台的感觸，與大衆分享創作經歷。可惜許多人購票入場不爲這種分享，不願珍惜導演的呼吸。他們原以爲這《香港樣板戲》是他們耳熟能詳的香港樣板戲——規規矩矩的話劇表演。而當發現這不是所想，只好趁燈熄後逃離劇場。我們的劇場觀衆還接受不了個人，抽象化的情感與經驗演示尚未得到認同，導演實不須「對着觀衆，有些過意不去」，因這是我們的文化醜事。

七是第一場完，朋友說早知如是，他的紀錄片應拍進念與他們的戲。我沒有答腔，只心想何必呢？進念的經歷由進念自己搬演便夠了。我們各人始終要拍自己的事，因原本的微不足道竟變成無可救藥事。

劉嶔

懷疑的結果

《香港樣板戲》

進念二十面體

香港文化中心大劇院　30–31／10／91

《香港樣板戲》跟榮念曾以往的「進念」大型演出大同小異。無論場景設計、舞台調度或是聲光運用等等方面，均有着《中國（香港）文化深層結構》、《百年之孤寂第六年——絕色》等舊作的影子。依舊是一派空蕩蕩的大舞台；依舊是一層又一層的黑紗；依舊是一團一團的人在舞台上來回跑跳；依舊是台口站着個長久不動的人和台中躺着長久不動的人。這些舊作的影子在《樣板戲》裏濃濁得化不開來，故此，予人的感覺是典型的「進念樣板戲」。

看着《香港樣板戲》的演出，似乎進念已經開始退化和老化。他們或許認爲在台上光是這樣的來回跑跳，過量的、毫不節制地運用靜止技巧——十多二十分鐘的空台或是完全的靜態，爲的可能只是說一個意思，或者只擺個姿勢，弄個玄虛——是很有意思的，明與不明只是「皇帝的新衣」的問題罷了；那他們就已經是走上了自以爲是的路。看他們近年來的作品，具演繹自己意念的能力似乎已遠遙於多年前的《石頭記》、《百年之孤寂第四年——拾月》及《拾日譚》，對舞台形象/意象的駕馭手法更明顯地傾向重複，走回頭路。個別的演出已經失去了獨創性，變成了千篇一律的「招牌貨」、「樣板戲」。散場後，筆者跟一友人談起，友人甚至覺得這齣《香港樣板戲》裏面

識境」（包括
，在決定著
「關係」；於
以某一形式
不能不覺察
想」等個人之
評論」作爲一
論的「文本」
不出（當評
章基本上是
甚麼，而事
現在（回想
有的）對該
人」的事罷

們如是如是
指令著），
衣，他們的
顯於週遭渾
粹的身體的
未去。於一
黑洞裏，人
自己存在的
」的前半部
多：有的冷
臥躺著；有
就是唯一的
動則靜」，至
留下痕跡，
靜乃動」，舞
像，於觀者
會是異常極

了。就於此，「動」與「靜」於極度處可就是同一碼事，我們言的是「動靜」。）於廣漠無垠的「黑洞」裏，縱使人（看似）失掉了方向，但這虛無的境地卻於一定程度上保證了人的自由。

「規範」從心中來

我們於此要談的「出入」，就是人於「黑洞」與「滿是法度的場所」、「虛無」與「執有」中的遲疑未定之「出入」。「出入」化約爲純粹運動之表現。（場內出現了「出」「入」之聲；這持繼數分鐘的聲音之結構是一「出」再一「入」，而於「出」與「入」之間插進了「數目」的倒數之聲音；這由兩組聲音所混和起來的聲音效果由緩的、條理的轉化爲急的、混亂的，場內的氣氛有點兒緊張了。）這「出入」一次次的重覆著，如行爲之樣板那樣，人重演著某種姿勢，而它是可化約爲如數目字般的純粹單元（場內有規律的重覆著發出「丁」聲，像在强調樣板之爲樣板底重覆性）。

紅燈紅地氈紅衣人

無論那（舞台）是否還是「黑洞」，紅燈、紅地氈及紅衣人的（突然）出現，周遭暗黑的境況（「黑」總像在伸延著，彷彿它自身就是無盡的可能性）便產生了變化，我們很難把那種變化之「究竟」，說個清楚了然；但可以感覺到的是，「紅的」十分耀目，亦使人感迷惑；「紅的」十分鮮明，彷彿是一「主」體。「紅的」本身就是一「典範」，就像當把舞台燈杆落至半空裏時，我們看到的是鐵銅般的「印記」，一盞盞的燈在照着，不變異的（但有點蒼涼）；而紅地氈鋪於地上，凝凝的紅著，四周沒有擧動（也許連人也沒有吧），它仍舊把「紅」瀉於地上似的；（當一塊薄幕降下，舞台分爲前後兩部份，）於前排的四人呆立着，凝看著（幕之後方的）如夢如幻的舞動——身穿紅衣的女子在擺動著她的肢體，由於四周死寂，那擺動着的肢體看似冷冷的，看似非眞實的，但它吸住了無數目光。

黑與紅的對揚？

（「戲」之）完結時，人聚合起而站於（舞台上的）後方，紅地氈放在前方，人的目光投向放着紅地氈的前方，而他們的姿勢像要向前方奔湧過去似的。此是對峙抑或是對揚？

黃立本

瑣碎事

《香港樣板戲》

進念二十面體

香港文化中心劇院　30-31／10／91

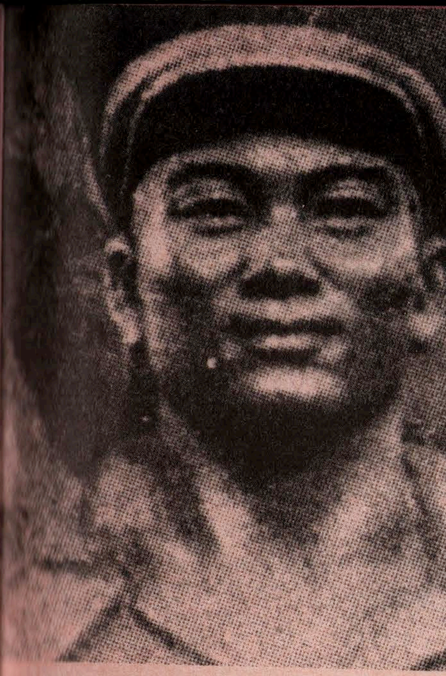
一是這第二場令我更明白的人物事。

二是三個女子一個墟。靜靜的。在台右說此地的事。喁喁細語。她們都穿黑衣黑裙，光着腳，這最好看。地上躺着的，不能與姐妹們一起，生死難辨，她不知甚麼事。

三是咚的一聲，隔不久，火車來了。走過香港澳門台灣河北河南湖北湖南廣東廣西福建貴州山東山西黑龍江吉林遼寧陝西甘肅青海寧夏內蒙西藏新疆江蘇浙江安徽江西雲南四川，到處留情。在祖國的懷抱裏，中國人民與港澳台同胞一起觀樣板戲的事。

四是喜歡台上的人排樣板戲。青年男女先佇立着，由台前排到台後，高矮肥瘦，全是中國人。一聲令下，便樣板地出出入入，入入出出，各依其本份，一四二三十九八七八六五十九八七一三二，這本份又是主子編排的。另一些在看熱鬧，站在紅欄後，死氣沉沉如銅像，最後還是要跑到台中操練如機械。一男子不死心地舞動身軀，擺示各種傳統造手，不斷與周圍的男女抵抗着。他的影反照在台的左右，左大右小；他的人對着觀衆，有種孤伶的媚態。以前看過一部中國電影《夜店》，其中潦倒於貧民窟的旦角就是這副模樣，向着鏡頭哭笑不得，只得出賣平生本領。還有那花旦，背着我們，滿身行頭，被人拉出來隨意擱在一角，與先前男子命運一樣，出來亮一亮相，領受摧殘。這是樣板時代的事。

五是進念越來越簡約。以前進念好熱鬧，人如螞蟻般左右穿插不停，拖拉揹扯，當然還有唱不停的叫鬧吵笑，在平面的台子上組成一套套的戲。那時周圍的環境太蒼白，矗立着「劇團」和「戲劇」，競唱樣板戲，而進念得天獨厚，自然抓緊每一秒來示範他們的叛逆。近來進念年紀大了，表演亦追求簡約的架構，他們不幹瑣碎事，不說俏皮話，又放棄擁抱扭打，只是各做各的行爲。今次的樣板戲，更是漂亮，只有黑、紅與人色，在台上走動、排練，不再無止境地奔逃。那幾分鐘的顚倒



觸電亦不過是有意識的技巧安排，爲和台上其它人物作一番對衡。但沒有那些「紅」會更好。進念台上的紅燈，無可置疑，在燈架後的灰黑中有權力的榮耀與威嚇。可「紅」這個象徵早已被弄至廉價，張藝謀更不輕易放過，將「紅」塞進他每一格菲林，刻意賣弄，令「紅」不再風光。進念是否應該放棄紅燈、紅星這些粗淺的符號，搞些新氣象？他們應有這份本事。

六是導演說過渡期間香港的觀衆現實得很，「比現實更現實」，所以不抱希望可以通過戲劇搞社會改革。他只求訴說對舞台的感觸，與大衆分享創作經歷。可惜許多人購票入場不爲這種分享，不願珍惜導演的呼吸。他們原以爲這《香港樣板戲》是他們耳熟能詳的香港樣板戲——規規矩矩的話劇表演。而當發現這不是所想，只好趁燈熄後逃離劇場。我們的劇場觀衆還接受不了個人，抽象化的情感與經驗演示尚未得到認同，導演實不須「對着觀衆，有些過意不去」，因這是我們的文化醜事。

七是第一場完，朋友說早知如是，他的紀錄片應拍進念與他們的戲。我沒有答腔，只心想何必呢？進念的經歷由進念自己搬演便夠了。我們各人始終要拍自己的事，因原本的微不足道竟變成無可救藥事。

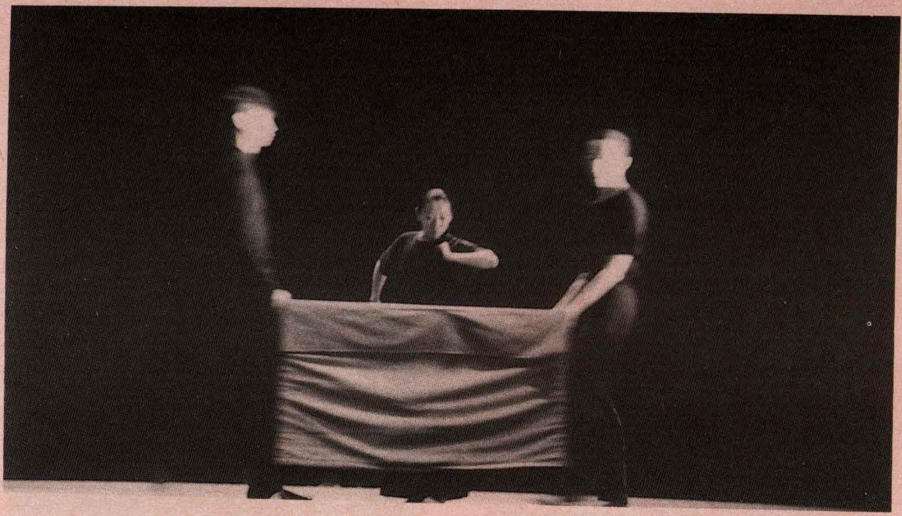
劉嶔

懷疑的結果

《香港樣板戲》

進念二十面體

香港文化中心大劇院　30-31／10／91



《香港樣板戲》跟榮念曾以往的「進念」大型演出大同小異。無論場景設計、舞台調度或是聲光運用等等方面，均有着《中國（香港）文化深層結構》、《百年之孤寂第六年——絕色》等舊作的影子。依舊是一派空蕩蕩的大舞台；依舊是一層又一層的黑紗；依舊是一團一團的人在舞台上來回跑跳；依舊是台口站着個長久不動的人和台中躺着長久不動的人。這些舊作的影子在《樣板戲》裏濃濁得化不開來，故此，予人的感覺是典型的「進念樣板戲」。

看着《香港樣板戲》的演出，似乎進念已經開始退化和老化。他們或許認爲在台上光是這樣的來回跑跳，過量的、毫不節制地運用靜止技巧——十多二十分鐘的空台或是完全的靜態，爲的可能只是說一個意思，或者只擺個姿勢，弄個玄虛——是很有意思的，明與不明只是「皇帝的新衣」的問題罷了；那他們就已經是走上了自以爲是的路。看他們近年來的作品，具演繹自己意念的能力似乎已遠遜於多年前的《石頭記》、《百年之孤寂第四年——拾月》及《拾日譚》，對舞台形象/意象的駕馭手法更明顯地傾向重複，走回頭路。個別的演出已經失去了獨創性，變成了千篇一律的「招牌貨」、「樣板戲」。散場後，筆者跟一友人談起，友人甚至覺得這齣《香港樣板戲》裏面完全看不到張平的東西。側聞張平的劇場風格較爲實在，不是這樣的空蕩蕩。這樣看來，到底是張平要改變風格，還是給榮念曾駕馭過去呢？後者或許更有可能，因爲負責音樂的瞿小松最終也只是重複進念昔日慣用的聲音技倆。又是另一次的「樣板」。

由此開始，我懷疑現在進念籌備演出的本意。也許我這些「懷疑的結果」只是榮念曾個人的企圖。

這台演出原名叫《紅燈記》。因此，被「有關方面」下令改名，否則取消演出。榮念曾在導演的話裏表示經過法律上的澄清還是不得要領，這若不干版權的事，那是干政治的事？那是干某些人的面子的事？文世昌議員提議榮念曾親自出面商量，他卻沒有這樣做。他這樣寫：「我不願意，我情願更改劇名，讓事件留下一個記認。」他所說的「記認」就是要說明《香港樣板戲》被迫改名，是港英政府跟「有關方面」對藝術進行干涉的事實。「九七」愈近，這種事件或許會成爲將來香港藝術界的「常規」。因爲藝術界若果愈來愈因政治原因而「自律」或作起「內部檢查」來的話，榮念曾這次的經驗就是一個「樣板」了。整件事件，令我聯想到崔健改編自革命歌曲的《南泥灣》被中共政府禁播的事。

榮念曾之所以要重提、標榜《紅燈記》這個原名，大概不再是因爲它乃一齣革命樣板戲的名字那末簡單，而是一次「記認」、香港藝術創作自由亮起了「紅燈」的記認。榮念曾要說的是這些才是。

故此，劇場裏演甚麼不打緊，最重要是有這樣的一個場合——市政局主辦的「中國劇藝節」，一個名曰中港台藝術家開放交流的藝術節，當中竟然出現這樣的一遭「改名事件」——可以讓榮念曾往港英政府臉上抹一次黑，也叫殖民地的文化官僚自摑一次咀巴。「我情願更改劇名」這招以退爲進，實在叫「中國劇藝節」招架不了。

榮念曾或是進念的戲可以打着瞌睡心神恍惚的看，但他設計出來的「行動」卻不可以掉以輕心。因爲這些「行動」往往都在提醒着我們：太陽底下到底政府做得怎樣。昔日《日出（前／後）》抨擊影視及娛樂事務處對舞台演出施行劇本預檢制度，結果現在我們的演出不用預先遞交劇本給政府檢查了；《中國（香港）文化深層結構》則用裸男來挑戰政府的非明文「禁忌」。還有在戲劇滙演裏拒絕領獎的事，以及由進念主辦的許許多多的文化政策討論會。進念彷彿是香港藝術界的壓力團體。所以，抱怨進念的戲叫人看得摸不着頭腦的朋友，可以從社會行動的角度去看待他們，或許會更有意思。

岑偉宗

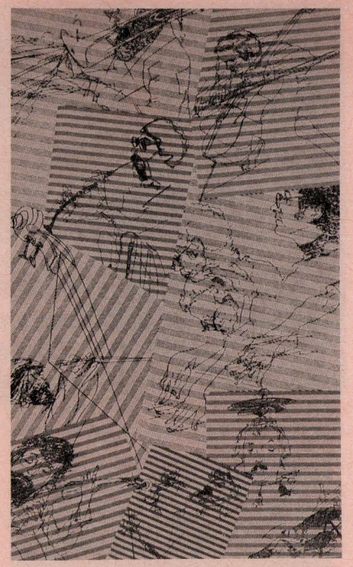
不是社會性的

《東西柏林新音樂講座/演奏會》

演藝學院、歌德學院德國文化中心、香港作曲家聯會

演藝學院音樂廳　14／10／91

我知道的Hanns Eisler，是：(1)、他與布萊希特的社會性歌曲（是，布萊希特與Weill合作，亦與Eisler合作，而Eisler的比Weill的直接，社會意識更明顯）；(2)、他是Schoenberg的學生，推動"composers writing music for everyday practical use"。寫的是資本主義社會的幽暗及歇斯底里，搬到演奏廳，也叫人想起曾幾何時的哀號……憑這資料作爲出發點，十月十四日跑去聽 HANNS EISLER GROUP的演出。Hanns Eisler多了個"Group"字，就已不是上面所述的。H.E.G.是個德國樂團的名字，沒有Eisler的作品。（我是因爲過去來港的MESSIAEN QUARTET、BARTOK QUARTET都演奏Messiaen、Bartok的作品，所以誤會了。）十月十三、十四日的



節目，是演奏德國作曲家的近作。

作曲家沒有來港，無法與觀衆分享創作的背景及音樂的精神，唯有靠看場刊。十月十三日的甲克爾（F. Schernker）及十月十四日的施利馬赫爾（Steffen Schleiermacher）是作曲兼演繹者。節目中，有兩首是有narrative title的。《COLD》（1990，Wolfgang Rihm）及《SCENE FOR CHAMBER ENSEMBLE》（1979，Georg Katzer）。《COLD》的雙簧管／英國號單音「對話」重複三十幾次，效果十分好。這已令我滿足，但其後發展，加入了其他樂器，反而走了energy，開始悶。Erhard Grosskopf的《SOLO FOR TROMBONE & TAPE》亦是同樣的情況。聽《COLD》結尾的極强鼓，還覺得有點老套，是那種感情像是去到盡的發洩，發洩之餘卻沒有development，聽近代/當代音樂，感情（個人）因素佔很大部份。教授曾說，若音樂聽似「意外」或「出錯」就是錯……（If a piece of music sounds wrong, it is wrong!）另外還要聽的是effective與否，還要看programme notes，看看作曲家的意念是否能藉着音樂完全表達，簡單來說，是有否「作大」。但最重要還是聽着的個人感覺。全場演出，就以迪特里希（Paul-Heinz Dittrich）的《CHAMBER MUSIC II FOR OBOE, CELLO, PIANO & ELECTRIC SOUND》印象較深。錄音帶和樂器的對話很有趣，像織布。

令人看得最「快樂」的，是《SCENE FOR CHAMBER ENSEMBLE》（1979 Georg Katzer）。在調音中開場，在螺旋停轉結束。當中有對話、有看報、有樂器的「這裏一聲那裏一下」。各人忙碌着，爲「演奏」又爲演出。這是theatre-oriented的作品，演奏者的身體、動作都成爲define作品的元素，即興程度十分大。令人想起Hoffnung的音樂漫畫及P.D.Q. Bach的諷刺/搞笑音樂。場刊說是作者對現代音樂來一次自嘲，笑笑那種只顧追求技巧、機械難度，爲突出而突出，而忽略了人的感受的創作手法。

假如將作品放在節目第一首，是self-criticism，放在末，就是對剛演出作品的諷刺。幸而，是放在頭。

Veronica

花未發

《梅花祭》

香港中樂團

香港文化中心音樂廳　25／10／91

此場音樂會以「梅花祭」爲主題，自然以胡建兵首演的《梅花祭》爲重頭戲，亦有古箏獨奏《梅花三弄》、二胡獨奏《紅梅隨想曲》等以梅花作主題的樂曲。

香港中樂團在葉詠詩領導之下，無論在音準、音色及合作性都有非常大的改進。吹管的音準改善尤爲明顯，在齊奏時能融爲一體，使整個樂團的音色統一，乾淨利落；但可惜革胡及低音革胡音準仍待改善，才能令樂團有更穩固的支柱。這些改進都證明香港中樂團是極有潛質的樂團，只要有好的指揮及團員肯認眞去排演每一場音樂會，中樂團的演出會更上一層樓的。

從北京來的古箏演奏家王莉在音樂會中演奏《梅花三弄》。王氏的古箏音色十分清澈、明亮，相對來說樂團的伴奏便顯得渾濁，但這一點可能跟樂曲的配器有關；全曲演來十分流暢，王氏的節奏感及音樂感都很强，加上極爲投入的演繹令全曲聽起來流暢有致。

除了古箏獨奏外，王莉更彈唱了《南國的新嫁娘》、《鬧元宵》及《水調歌頭》三首中國民歌。王氏的音色不算十分甜美，但是勝在演唱起來投入，有豐富的情感；而《南國的新嫁娘》更用普通話及日語演唱。（此曲可能在日本演出時配上日語，但在香港用日語演唱，卻不大合適，給人一種不倫不類的感覺。）

現爲中樂團二胡助理首席的程秀榮所演奏的《紅梅隨想曲》很能表現他成熟的技

巧，但可惜的是音量不夠，當伴奏稍爲大聲一點時，二胡部份便全聽不到，程氏雖多次嘗試改變咪的方向仍無濟於事，爲音樂會中美中不足的地方。

在香港首演陳能濟的《夢蝶》爲一首以「莊周夢蝶」爲題作意境描寫的中樂作品。作曲者成功地以西洋樂隊音色運用的方法融入中樂，更突出中樂團近來音色的改善。此曲以慢速轉換的和弦營造出虛無飄渺的氣氛來描述蝴蝶在夢中飛舞，以中胡奏出主旋律，以笛子快速的音階走向作襯托。第二段以吹管樂器奏出一個短的「動機」來作發展，而弦樂則彈出一個穩定的節奏；接著以弦樂的大小調不停的轉換作過渡，轉入一段輕鬆節奏的合奏來描述蝶兒的成羣飛舞及莊子的欣喜、歡暢。第四段重返第一段的氣氛，最後用高胡獨奏來作結束。

最令人失望的是這個音樂會的重頭戲《梅花祭》。作曲者胡建兵爲中央民族樂團笙演奏員兼作曲，但作品聽來技巧不大成熟，結構十分鬆散，尤以樂段的鋪陳爲明顯。開首的排鼓獨奏到後來只用作過渡，未作任何發展。而末段藉大聲來希望製造高潮，在整體結構上未免太薄弱；而段與段之間也沒有清晰關係，令人聽起來有無

所適從的感覺。唯一可取者爲作曲者對中樂器的演奏技巧十分純熟，很能發揮樂器的性能。

全場最令人驚喜的竟是加演的《喜訊到邊塞》。此曲奏來生動有勁，團員顯得十分集中，節奏感强，爲全場的高潮。

子畋

評論

寶刀未老

《尚皮埃．雷波爾長笛演奏會》

香港文化中心演奏廳　24／10／91

明年一月將屆七十高齡的法國長笛演奏家雷波爾（Rampal），當晚演奏的八首樂曲，大部份在內容、技巧和規模上雖然與其他鋼琴、小提琴的某些奏鳴曲相較，份量不算重，但仍可以顯示出這位在國際樂壇縱橫已超過四十五年的長笛大師，仍具有足以令人欽佩的造詣。

其實雷波爾這次演奏的樂曲，儘管篇幅較長的只是十多分鐘，但在藝術上卻要求較深厚的修養，才能掌握樂曲的風格和神韻，特別是上半場四首十七世紀的奏鳴曲、組曲，均是無標題的「純音樂」作品，處理上很易流於沉悶，但雷波爾卻能奏出令人充分感受到西方音樂藝術美感的音響，並無絲毫平淡感覺。

雷波爾一直以來在演繹十八世紀的長笛音樂上，都獲得很高評價，這不僅在於他對樂曲風格掌握的準確，更在於其笛聲之清純、無瑕、流麗、舒暢的特點，在演繹十八世紀的作品時，能夠重視那種典雅、精緻、優美的美好感受。這次他與自一九七四年開始，便已長期合作的美國鋼琴家利特（John Steele Ritter），在上半場還特別採用了古鍵琴來演奏泰雷曼的F小調奏鳴曲、巴赫的C大調奏鳴曲，

及拉莫的
了樂曲的
「現代」的
下半場
奏完，半
場，老人
相較於上
要求難度
別，也就
安奈斯可
氣息上，
但不
色，仍然
無比舒服
痕跡，仍
上的流麗
起伏，就
表現了。
筆者
鳴曲K40
方。原因
（MANN
的小提琴
平分春色

仿電影原聲

《STORIES ACROSS BORDERS》

STEVE JANSEN AND RICHARD BARBIERI

自JAPAN宣佈解散後，各成員繼續創作自己的音樂。David Sylvian先後與好幾位大師級人馬合作；Mick Karn繼續玩其喜愛的中東模式音樂；餘下的Steve Jansen和Richard Barbieri則携手組成DOLPNIN BROTHER。直至去年底，JAPAN重組消息傳出後，即成爲一時佳話。今年初，樂隊定名爲RAIN TREE CROW，並以同名推出其首張大碟。

半年後，Virgin唱片公司，再爲Steve Jansen和Richard Barbieri推出全新大碟《STORIES ACROSS BORDERS》。

大碟內，明顯地看見他們一日比一日進步，兩人不斷地營造着多種氣氛，緊張、神秘、清雅、悠閒等氣氛籠罩着整個空間，而腦海裏，不斷地浮現着一幕又一幕的場次。當走完最後一條track時，腦裏假設的電影亦宣告放映完畢。

此碟
Soundtra
力。但
BORDER
想，這便
從封
CANVAS
EHIVE》
論在色調
你懷疑它
當你思索
切關係。

呼風喚雨

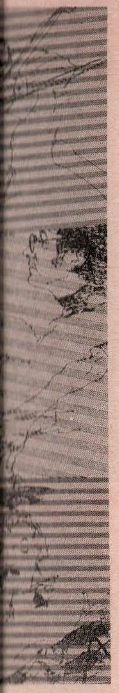
《ON EVERY STREET》

DIRE STRAITS

事隔多年，千呼萬喚，DIRE STRAITS的新作《ON EVERY STREET》才告現形，上張唱片《BROTHERS IN ARMS》，在世界各地賣了個爆棚之外，在英國本土受到的歡迎，可算是自披頭四以來最爲轟動的了。主音結他/歌手及招牌人物Mark Knopfler近年來除了頻頻成爲皇儲查理斯殿中的嘉賓外，樂隊已頓然成爲國寶。以前兩年的統計數字所示，在每三個英國人中，就有一名擁有此樂隊的唱片。

這張《ON EVERY STREET》未見其聲，先見其名。樂隊在推出新唱片之同時，已開始作其世界性的巡迴表演，預計在九三年完成。在龐大的宣傳攻勢準時推出之時，一些在唱片公司勢力不能控制的範圍下的水貨，卻率先賣出賺了頭啖湯。據路邊社消息透露，在行貨推出一星期

後，本港
達雙白金
其他唱片
DIRE ST
雨吧。
回說
得囚猛，
言之有物
這些年頭
英國流行



作。
觀衆分享創
靠看場刊。
Schernker)
爾 (Steffen
繹者。節目

中，有兩首是有 narrative title 的。《COLD》(1990，Wolfgang Rihm) 及《SCENE FOR CHAMBER ENSEMBLE》(1979，Georg Katzer)。《COLD》的雙簧管/英國號單音「對話」重複三十幾次，效果十分好。這已令我滿足，但其後發展，加入了其他樂器，反而走了 energy，開始悶。Erhard Grosskopf 的《SOLO FOR TROMBONE & TAPE》亦是同樣的情況。聽《COLD》結尾的極强鼓，還覺得有點老套，是那種感情像是去到盡的發洩，發洩之餘卻沒有development，聽近代/當代音樂，感情 (個人) 因素佔很大部份。教授曾說，若音樂聽似「意外」或「出錯」就是錯…… (If a piece of music sounds wrong, it is wrong!) 另外還要聽的是effective與否，還要看programme notes，看看作曲家的意念是否能藉着音樂完全表達，簡單來說，是有否「作大」。但最重要還是聽着的個人感覺。全場演出，就以迪特里希 (Paul-Heinz Dittrich) 的《CHAMBER MUSIC II FOR OBOE, CELLO, PIANO & ELECTRIC SOUND》印象較深。錄音帶和樂器的對話很有趣，像織布。

令人看得最「快樂」的，是《SCENE FOR CHAMBER ENSEMBLE》(1979 Georg Katzer)。在調音中開場，在螺旋停轉結束。當中有對話、有看報、有樂器的「這裏一聲那裏一下」。各人忙碌着，爲「演奏」又爲演出。這是theatre-oriented的作品，演奏者的身體、動作都成爲define作品的元素，即興程度十分大。令人想起Hoffnung的音樂漫畫及P.D.Q. Bach的諷刺/搞笑音樂。場刊說是作者對現代音樂來一次自嘲，笑笑那種只顧追求技巧、機械難度，爲突出而突出，而忽略了人的感受的創作手法。

假如將作品放在節目第一首，是self-criticism，放在末，就是對剛演出作品的諷刺。幸而，是放在頭。

Veronica

奏感及音樂
繹令全曲聽
更彈唱了《南
水調歌頭》三
十分甜美，
富的情感；
話及日語演
配上日語，
合適，給人
的程秀榮所
見他成熟的技

巧，但可惜的是音量不夠，當伴奏稍爲大聲一點時，二胡部份便全聽不到，程氏雖多次嘗試改變咪的方向仍無濟於事，爲音樂會中美中不足的地方。

在香港首演陳能濟的《夢蝶》爲一首以「莊周夢蝶」爲題作意境描寫的中樂作品。作曲者成功地以西洋樂隊音色運用的方法融入中樂，更突出中樂團近來音色的改善。此曲以慢速轉換的和弦營造出虛無飄渺的氣氛來描述蝴蝶在夢中飛舞，以中胡奏出主旋律，以笛子快速的音階走向作襯托。第二段以吹管樂器奏出一個短的「動機」來作發展，而弦樂則彈出一個穩定的節奏；接著以弦樂的大小調不停的轉換作過渡，轉入一段輕鬆節奏的合奏來描述蝶兒的成羣飛舞及莊子的欣喜、歡暢。第四段重返第一段的氣氛，最後用高胡獨奏來作結束。

最令人失望的是這個音樂會的重頭戲《梅花祭》。作曲者胡建兵爲中央民族樂團笙演奏員兼作曲，但作品聽來技巧不大成熟，結構十分鬆散，尤以樂段的鋪陳爲明顯。開首的排鼓獨奏到後來只用作過渡，未作任何發展。而末段藉大聲來希望製造高潮，在整體結構上未免太薄弱；而段與段之間也沒有清晰關係，令人聽起來有無

所適從的感覺。唯一可取者爲作曲者對中樂器的演奏技巧十分純熟，很能發揮樂器的性能。

全場最令人驚喜的竟是加演的《喜訊到邊塞》。此曲奏來生動有勁，團員顯得十分集中，節奏感强，爲全場的高潮。

子畋

寶刀未老

《尚皮埃·雷波爾長笛演奏會》
香港文化中心演奏廳 24／10／91

明年一月將屆七十高齡的法國長笛演奏家雷波爾 (Rampal)，當晚演奏的八首樂曲，大部份在內容、技巧和規模上雖然與其他鋼琴、小提琴的某些奏鳴曲相較，份量不算重，但仍可以顯示出這位在國際樂壇縱橫已超過四十五年的長笛大師，仍具有足以令人欽佩的造詣。

其實雷波爾這次演奏的樂曲，儘管篇幅較長的只是十多分鐘，但在藝術上卻要求較深厚的修養，才能掌握樂曲的風格和神韻，特別是上半場四首十七世紀的奏鳴曲、組曲，均是無標題的「純音樂」作品，處理上很易流於沉悶，但雷波爾卻能奏出令人充分感受到西方音樂藝術美感的音樂，並無絲毫平淡感覺。

雷波爾一直以來在演繹十八世紀的長笛音樂上，都獲得很高評價，這不僅在於他對樂曲風格掌握的準確，更在於其笛聲之清純、無瑕、流麗、舒暢的特點，在演繹十八世紀的作品時，能夠重視那種典雅、精緻、優美的美好感受。這次他與自一九七四年開始，便已長期合作的美國鋼琴家利特 (John Steele Ritter)，在上半場還特別採用了古鍵琴來演奏泰雷曼的F小調奏鳴曲、巴赫的C大調奏鳴曲，

及拉莫的A大調第三組曲，也就更突出了樂曲的典雅精緻風格，韻味確是與採用「現代」的鋼琴來演奏很不相同。

下半場雷波爾一氣呵成地將四首作品奏完，半個小時的音樂，完全沒有離過場，老人家的體力和精神看來確是不差。相較於上半場的曲目來說，下半場的技巧要求難度高得多了，技巧上如果予以挑剔，也就不難發現破綻了。較爲明顯的是安奈斯可的《如歌地及急板》，在節奏上和氣息上，個別地方有些含混。

但不容否認的是，雷波爾的長笛音色，仍然是那樣圓潤動人，令人聽來感到無比舒服。演奏時之順暢，換氣時之不露痕跡，仍然是令人嘆服之事。在句法處理上的流麗、自然，結合呼吸和樂曲情緒的起伏，就更是長久在經驗和修養上的成果表現了。

筆者有微言的是莫扎特的C大調奏鳴曲K403的處理方法，較有商榷的地方。原因是在一七七八年《曼海姆》(MANNHEIM) 奏鳴曲開始，莫扎特的小提琴與鋼琴奏鳴曲，已將兩種樂器作平分春色的處理，K403原是莫扎特在一七八二年所寫的小提琴奏鳴曲，雷波爾改用長笛來演奏時，在長笛和鋼琴的音量上亦應作等量齊觀的處理，當晚利特的鋼琴雖未至於將雷波爾的長笛掩去，但不少地方明顯地凌駕了長笛，這會否是因爲前三首樂曲使用古鍵琴，驟然改用鋼琴來演奏時，在力度控制上一時間未完全適應所致呢？

但無論如何，當晚用作壓軸的巴濟尼 (A. Bazzini) 的《妖精之舞》(LA RONDE DES LUTINS)，雷波爾用長笛來代替小提琴的演奏，技巧上仍然是驚人的，有如珠走玉盤，徐疾有致。快速的樂句，絕不含糊，連珠般的滑音，更有如魔術般，很生動地用長笛吹奏出精靈在飛舞，越來越熱烈、激動，終至狂野奔放的畫面，很輕易便將當晚音樂會推向最後高潮。

最後，雷波爾還「安歌」加奏三首樂曲，看來老人家並無疲態，興緻好得很呢！

謝周

仿電影原聲

《STORIES ACROSS BORDERS》
STEVE JANSEN AND RICHARD BARBIERI

自JAPAN宣佈解散後，各成員繼續創作自己的音樂。David Sylvian先後與好幾位大師級人馬合作；Mick Karn繼續玩其喜愛的中東模式音樂；餘下的Steve Jansen和Richard Barbieri則携手組成DOLPNIN BROTHER。直至去年底，JAPAN重組消息傳出後，即成爲一時佳話。今年初，樂隊定名爲RAIN TREE CROW，並以同名推出其首張大碟。

半年後，Virgin唱片公司，再爲Steve Jansen 和Richard Barbieri推出全新大碟《STORIES ACROSS BORDERS》。

大碟內，明顯地看見他們一日比一日進步，兩人不斷地營造着多種氣氛，緊張、神秘、清雅、悠閒等氣氛籠罩着整個空間，而腦海裏，不斷地浮現着一幕又一幕的場次。當走完最後一條track時，腦裏假設的電影亦宣告放映完畢。

此碟確像Original Motion Picture Soundtrack，不斷地爲電影加强感染力。但其實《STORIES ACROSS BORDERS》不是爲電影而炮製的。心想，這便是環境音樂。

從封套來看，你可會聯想到《OIL ON CANVAS》、《SECRETS OF THE BEEHIVE》或《RAIN TREE CROW》，無論在色調或形式上，都有一點相似。這會使你懷疑它是新瓶舊酒，還是舊瓶新酒吧。但當你思索這問題前，請當心一下它們的密切關係。

黎國超

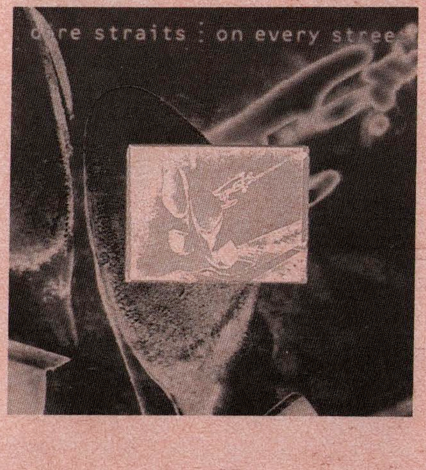
呼風喚雨

《ON EVERY STREET》
DIRE STRAITS

事隔多年，千呼萬喚，DIRE STRAITS的新作《ON EVERY STREET》才告現形，上張唱片《BROTHERS IN ARMS》，在世界各地賣了個爆棚之外，在英國本土受到的歡迎，可算是自披頭四以來最爲轟動的了。主音結他/歌手及招牌人物Mark Knopfler近年來除了頻頻成爲皇儲查理斯殿中的嘉賓外，樂隊已頓然成爲國寶。以前兩年的統計數字所示，在每三個英國人中，就有一名擁有此樂隊的唱片。

這張《ON EVERY STREET》未見其聲，先見其名。樂隊在推出新唱片之同時，已開始作其世界性的巡迴表演，預計在九三年完成。在龐大的宣傳攻勢準時推出之時，一些在唱片公司勢力不能控制的範圍下的水貨，卻率先賣出賺了頭啖湯。據路邊社消息透露，在行貨推出一星期後，本港的唱片公司立即攪了個慶祝其已達雙白金銷量數字爲題的派對，因而使到其他唱片公司說他們打茅波。這也是DIRE STRAITS在此間掀起的一些風雨吧。

回說唱片內的音樂雖然沒有其宣傳來得凶猛，但亦可說斤量十足，題材豐富，言之有物。Mark Knopfler在外間閒蕩了這些年頭，這次再把心機放回樂隊中，是英國流行樂壇之福。



李不棄

京劇之母

安徽省徽劇團

新光戲院　4／10／91

戲曲的術語有「守舊」一詞，原來是指那一幅幅以精細手工裝飾上圖案花紋作爲舞台背景的布幔，被冠上「守舊」二字無非以示先於佈景板出現。可惜隨著歲月遷移，這種耗時耗工的藝術品便逐漸淡出舞台到只能從照片中尋出。如今突然跑來一幅改良佳作，倒眞教人驚喜萬分、加倍留意：泛著絲光的底料呈蜜褐色，上面盤踞兩頭張牙舞爪的墨綠雄獅，正爭奪一個鏤了黑色「徽班」二字的碩大金球；在頂部位置，又另有一排鏤了「安徽省徽班在此作場」九字的小金球。

一幅「守舊」亦令人聯想起徽劇的歷史。清中葉時作爲東南商業文化中心的安徽省同時是一個戲曲搖籃，南北多個劇種的音樂體系都受到當時的徽調影響。在一七九零年，一個名爲「三慶」的徽班首先被邀往京城爲乾隆祝壽，由於備受當地觀衆愛戴，自此便落地生根，跟著又來了「四喜」、「和春」和「春台」，合稱「四大徽班」。進駐京城的徽劇又逐漸吸納進其他

本地及流入的劇種，慢慢就孕育出來一個新品種——京劇。

在京劇蓬勃發展的時候，安徽本省的根苗卻開始萎縮了，尤其在近數十年間更是幾經救亡才得以生存下來。歷經變革的徽劇今天與二百年前的模樣自是大有分別，但就這次看的四齣折子戲來說，無論在劇目、音樂、動作各方面，它與京劇的血緣都仍有跡可尋，甚至一些新一輩的徽劇演員也是從京劇界回流過去的。

頭一齣《水淹七軍》是說關羽攻取樊城，被龐德領救兵打敗，自感英雄遲暮，幸而夜讀《春秋》後潛觀敵陣，悟出引水淹敵營一計，令龐德全軍覆沒。這戲志不在連場廝打，甚至連水淹一場也只用寥寥數筆帶過，它用心去鋪排的倒是寫情寫義的「敗走」、「夜讀」以及「觀陣」三場。這三場的主要人物是關羽以及侍奉在側的周倉；而關羽雖是英雄，那討人歡心的本領卻及不上勾着黑白臉譜披一身厚笨鎧甲的周倉。

這位貌似粗魯的漢子其實心細如塵、謙恭周全：關羽要上陣，他帶馬提刀；關羽要夜讀，他備案陪讀；關羽要觀陣，他砍草開路。再加上他挪用的動作連綿不斷幅度精微線條短渾，予人一種嫵媚的感覺，就更添了幾分可愛。最逗人處就是：他聞知關羽要夜讀，忙不迭便捋起長鬚，後腳掌不沾地的款擺著肥臀走一個之字碎步去張羅準備；到得拿出《春秋》來翻開放好，還挺不放心的左瞧右望看那放的位置角度可對；最後關羽眞的細閱時，他卻又按捺不住好奇心把頭一點一點地湊進去窺看一份。

周倉的忠憨剛好烘托起關羽的智勇，而兩位年紀不輕的表演者（場刋所見）無須口提面示，只以極有默契而含蓄的眼神表情以及矯健而婉約的舞蹈語言，頌讚出那一段同生共死進退一致的男性情誼。

接下來的《貴妃醉酒》有著一個不大曲折的借酒消愁恃醉行嗔故事，雖然有華麗堂皇的場面和歌舞插科打諢作爲陪襯，但這些糖水卻不會上腦，全劇的看頭仍倚仗主角的功力：欠一點風情便無酒味，過火

則變了純酒精難以飲用，那醇厚的境界可眞是考驗演技。今次的演員算是有不錯的扮相、嗓子、基本功，可惜在此劇只能算是個小女孩强賣弄風情！

同樣是女人的故事，《哭劍飲恨》就較爲易於發揮：窮途末路的百花公主在發現至愛之人竟是殺父滅國的元兇後，選擇了以訂情劍手刃愛人再自殺的結果，情節極盡淒迷之能事。但這齣徽劇空放著那麼多戲劇元素，卻去叫一名女子在台上翻來撲去，一時耍水髮，一時摔僵屍，奔波於各式各種難度技巧動作中，至於這名女子是百花公主或齊天大聖似乎沒有多大關係；當然劇本也會叫她來個哭腔或者咬牙切齒的哀歌一番，至於感情的投入及連貫性似乎卻不在考慮之列。或者說：既然純技巧的炫耀已能博得無數驚嘆歡呼，那又何須顧甚麼角色感情？如此不若乾脆把故事的幌子也拿掉，名正言順的叫「賣武」好了！

幸虧最後的《臨江會》始終說明了演員無須以純技巧來招徠，而技巧本身可以是一種推進劇力的表現手法。這是一個周瑜用計害劉備不成反被戲弄的故事，戲曲中的周瑜通常都是一派風流倜儻溫文爾雅，故此在戲中使甚麼奸詐手段都不會惹觀衆討厭，甚至往往令觀衆同情他的屢計屢敗。

但這個版本的周瑜卻像一把明晃晃的利刀，閃爍著毫不掩飾的狂傲囂張狠辣，可能有人認爲這實在與一般人心目中的形象相去太遠，但誰敢肯定眞正的周瑜一定不是這模樣！縱然你萬般不喜歡這個人物，相信你還是難以抗拒演繹者散發的一份奸雄氣勢，他不是引得你牙癢癢的等他被挫受辱嗎？

這個版本的周瑜同時是一把會刺進你神經的刀，他的動作開合起伏極大又非常具節奏感，在他身上要用「急竄」、「俯衝」、「斜閃」、「翻飛」……等極濃烈的形容詞才適合，而這套風格明顯的動作難度實在很高，可又恰如其份的配合了角色的需要，好像他從兩張桌子那麼高的台上來一個後空翻再朝觀衆一轉身站定，動作的完美無瑕固然悅目，而從動作的完美無瑕中帶出的一股驃悍之氣卻直把整個戲院撐滿了！

與徽劇的片面之緣留下的印象是：在「做」方面徽劇與京劇非常相近，只要演員夠成熟，兩者皆賞心悅目；在「唱」方面徽劇與京劇有同樣名稱的西皮二黃等調，但內中連旋律都已相離甚遠，似乎京劇在這方面的發展層次是深廣很多。令人感興趣的是：有著枝葉繁茂門庭顯赫的京劇作爲表親，孤處一隅的徽劇將來會否溶入表親家族共用一姓，還是自立門戶、謹守家業，或甚至再一次播種四方呢？

梁以薇

都算順利

《阿依達》

國際歌劇有限公司

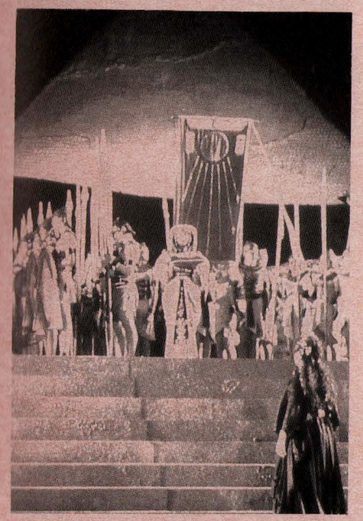
香港大學何鴻樂體育中心　8／11／91

擾攘了兩個多月的五千萬元大型歌劇《阿依達》，終於在不少人懷疑的眼光中，在舞台上實現出來。

令人懷疑的是這樣一個大型製作，事前的籌組過程顯得頗爲匆促，門票開售後，才趕緊「組班」。事實上，在演出前一晚的最後總綵排所見，舞蹈走位出錯，音響、燈光的配合仍有不少問題，能否順利演出，自然令人帶有疑問了。

另一令人懷疑的是，在八、九千人的空曠戶外場地演出歌劇，視覺和聽覺效果能夠令人滿意嗎？

其實大型戶外表演與劇場內的演出相較，各有優劣，歌劇作爲一種以精緻的聲樂爲主的表演藝術，本來便不宜在空曠的戶外表演，《阿依達》經常被選取爲戶外歌劇的演出劇目，人所共知的是可以發揮戶



外表演的大場面優勢，今次在香港的製作，更强調動員過千人，故此入場觀衆均對第一幕的戰神廟祈神誓師出發，和第二幕大軍凱旋的大場面有所期待了。

以首晚的情況來看，在一百公尺闊的舞台上，兩個大場面堆置了六、七百人，視覺效果是頗爲壯觀的，但和預期的宏大氣勢相較，仍有點距離，此點與樂隊和合唱團加上百萬美元的音響系統，仍未能營造出强大的效果有點關係。

這次音響系統的設計可說未盡理想，第一幕不時產生不必要的高頻雜聲，已使人有點難以忍受。第一幕景第二場，和第二幕景第一場開始時的豎琴聲音，經過揚聲器重播出來，音色也顯得冷硬乾澀。筆者當晚坐在C區，更明顯地聽到兩邊兩組大型揚聲器之間因爲距離而產生之聲音差距，出現「回聲」現象。

不過，如果不作太高要求，筆者當晚所坐位置（其實已是二千元的VIP座位）接收到的人聲效果，包括合唱和獨唱，都已經可以「收貨」，較差的是好幾段著名主唱，如第一幕第二場六重唱《現在到戰神廟去》（SU! DEL NILO AL SACRO LIDO），和第二幕第二場的六重唱《不過，王啊，有威力的王》（MA TU, O RE, SIGNOR POSSENTE）等，音樂的層次都未能重現出來，合唱的男聲部份仍然較弱；氣勢不夠，不無原因，樂隊的弦樂未夠豐厚、銅管也不夠輝煌，也是削弱了大場面效果的原因之一。

各個歌唱家的唱功基本上不弱，男高音博納諾美（F. Bonanome）在第一幕所唱的咏嘆調《聖潔的阿依達》（CELESTE AIDA），女高音米徹爾（L. Mitchell）在第三幕所唱的《噢我的祖國…蔚藍的天空…》（O PATRIA MIA...O CIELI AZZURRI...），和兩人在此幕中所唱的著名愛情二重唱《與我偕逃吧》（FUGGIAM GLI ARDORI IMOSPITI），還有第四幕博納諾美和女中音巴爾丹妮的二重唱《祭司已決定你的命運》

（GIAI S
，劇終前和
大地！再
ADDIO; AI
，聲音之
很不錯。
然而各
刻的感情。
缺失，由於
在台上距離
唱、三重唱
根本便不易
的感覺遠遠
感，演唱時
次演出，顯
另一局
獅身人面像
完全開放式
主景的基礎
集中觀衆注
景，爲此，
煌的皇宮大
不僅使觀賞
上的戲劇性

更　正

第十一期《與李援華、陳有后談香港話劇四十年——時代之中的戲劇》一文，作者徐玉蓮經被訪者李援華要求斟誤後，對文章提出三點更正：

㈠、九十二頁，李援華所說「他們多是借學校作爲演出場地，又不收門票，……」之前，應加一句「此外，許多救亡團體亦於當時成立。」

㈡、九十二頁，李援華所說「遊樂場的演出，則以兒童劇爲主，地點包括荔園……」中的「兒童劇」應改爲「現成劇本」。

㈢、九
「六七年的
個計劃，將
壇的支柱，
起。」應爲
特此更

面，它與京劇的
一些新一輩的徵
過去的。
說關羽攻取樊
感英雄遲暮，
，悟出引水淹
。這戲志不在
也只用寥寥數
是寫情寫義的
三場。這三場
在側的周倉；
心的本領卻及
厚笨鎧甲的周

心細如塵、
馬提刀；關
要觀陣，他
作連綿不斷
種嫵媚的感
人處就是：
將起長鬚，
一個之字碎
火》來翻開放
那放的位置
時，他卻又
也湊進去窺

羽的智勇，
刂所見）無
含蓄的眼神
言，頌讚出
性情誼。
一個不大曲
雖然有華麗
為陪襯，但
頤仍倚仗
味，過火

則變了純酒精難以飲用，那醇厚的境界可眞是考驗演技。今次的演員算是有不錯的扮相、嗓子、基本功，可惜在此劇只能算是個小女孩强賣弄風情！

同樣是女人的故事，《哭劍飲恨》就較爲易於發揮：窮途末路的百花公主在發現至愛之人竟是殺父滅國的元兇後，選擇了以訂情劍手刃愛人再自殺的結果，情節極盡淒迷之能事。但這齣徵劇空放著那麼多戲劇元素，卻去叫一名女子在台上翻來撲去，一時要水髮，一時摔僵屍，奔波於各式各種難度技巧動作中，至於這名女子是百花公主或齊天大聖似乎沒有多大關係；當然劇本也會叫她來個哭腔或者咬牙切齒的哀歌一番，至於感情的投入及連貫性似乎卻不在考慮之列。或者說：既然純技巧的炫耀已能博得無數驚嘆歡呼，那又何須顧甚麼角色感情？如此不若乾脆把故事的幌子也拿掉，名正言順的叫「賣武」好了！

幸虧最後的《臨江會》始終說明了演員無須以純技巧來招徠，而技巧本身可以是一種推進劇力的表現手法。這是一個周瑜用計害劉備不成反被戲弄的故事，戲曲中的周瑜通常都是一派風流倜儻溫文爾雅，故此在戲中使甚麼奸詐手段都不會惹觀衆討厭，甚至往往令觀衆同情他的屢計屢敗。

但這個版本的周瑜卻像一把明晃晃的利刀，閃爍著毫不掩飾的狂傲囂張狠辣，可能有人認爲這實在與一般人心目中的形象相去太遠，但誰敢肯定眞正的周瑜一定不是這模樣！縱然你萬般不喜歡這個人物，相信你還是難以抗拒演繹者散發的一份奸雄氣勢，他不是引得你牙癢癢的等他被挫受辱嗎？

這個版本的周瑜同時是一把會刺進你神經的刀，他的動作開合起伏極大又非常具節奏感，在他身上要用「急竄」、「俯衝」、「斜閃」、「翻飛」……等極濃烈的形容詞才適合，而這套風格明顯的動作難度實在很高，可又恰如其份的配合了角色的需要，好像他從兩張桌子那麼高的台上來一個後空翻再朝觀衆一轉身站定，動作的完美無瑕固然悅目，而從動作的完美無瑕中帶出的一股驃悍之氣卻直把整個戲院撐滿了！

與徵劇的片面之緣留下的印象是：在「做」方面徵劇與京劇非常相近，只要演員夠成熟，兩者皆賞心悅目；在「唱」方面徵劇與京劇有同樣名稱的西皮二黃等調，但內中連旋律都已相離甚遠，似乎京劇在這方面的發展層次是深廣很多。令人感興趣的是：有著枝葉繁茂門庭顯赫的京劇作爲表親，孤處一隅的徵劇將來會否溶入表親家族共用一姓，還是自立門戶、謹守家業，或甚至再一次播種四方呢？

梁以薇

都算順利

《阿依達》

國際歌劇有限公司

香港大學何鴻樂體育中心　8／11／91

擾攘了兩個多月的五千萬元大型歌劇《阿依達》，終於在不少人懷疑的眼光中，在舞台上實現出來。

令人懷疑的是這樣一個大型製作，事前的籌組過程顯得頗爲匆促，門票開售後，才趕緊「組班」。事實上，在演出前一晚的最後總綵排所見，舞蹈走位出錯，音響、燈光的配合仍有不少問題，能否順利演出，自然令人帶有疑問了。

另一令人懷疑的是，在八、九千人的空曠戶外場地演出歌劇，視覺和聽覺效果能夠令人滿意嗎？

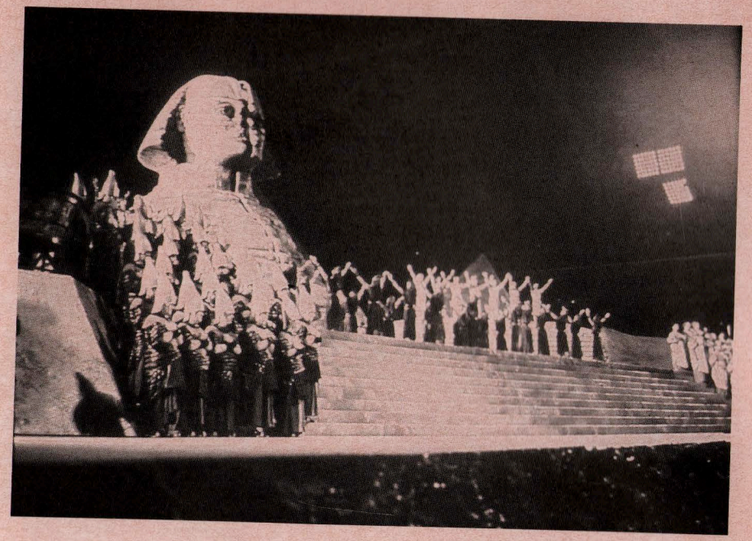
其實大型戶外表演與劇場內的演出相較，各有優劣，歌劇作爲一種以精緻的聲樂爲主的表演藝術，本來便不宜在空曠的戶外表演，《阿依達》經常被選取爲戶外歌劇的演出劇目，人所共知的是可以發揮戶外表演的大場面優勢，今次在香港的製作，更强調動員過千人，故此入場觀衆均對第一幕的戰神廟祈神誓師出發，和第二幕大軍凱旋的大場面有所期待了。

以首晚的情況來看，在一百公尺闊的舞台上，兩個大場面堆置了六、七百人，視覺效果是頗爲壯觀的，但和預期的宏大氣勢相較，仍有點距離，此點與樂隊和合唱團加上百萬美元的音響系統，仍未能營造出强大的效果有點關係。

這次音響系統的設計可說未盡理想，第一幕不時產生不必要的高頻雜聲，已使人有點難以忍受。第一幕景第二場，和第二幕景第一場開始時的豎琴聲音，經過揚聲器重播出來，音色也顯得冷硬乾澀。筆者當晚坐在C區，更明顯地聽到兩邊兩組大型揚聲器之間因爲距離而產生之聲音差距，出現「回聲」現象。

不過，如果不作太高要求，筆者當晚所坐位置（其實已是二千元的VIP座位）接收到的人聲效果，包括合唱和獨唱，都已經可以「收貨」，較差的是好幾段著名主唱，如第一幕第二場六重唱《現在到戰神廟去》（SU! DEL NILO AL SACRO LIDO），和第二幕第二場的六重唱《不過，王啊，有威力的王》（MA TU, O RE, SIGNOR POSSENTE）等，音樂的層次都未能重現出來，合唱的男聲部份仍然較弱；氣勢不夠，不無原因，樂隊的弦樂未夠豐厚、銅管也不夠輝煌，也是削弱了大場面效果的原因之一。

各個歌唱家的唱功基本上不弱，男高音博納諾美（F. Bonanome）在第一幕所唱的咏嘆調《聖潔的阿依達》（CELESTE AIDA），女高音米徹爾（L. Mitchell）在第三幕所唱的《噢我的祖國…蔚藍的天空…》（O PATRIA MIA...O CIELI AZZURRI...），和兩人在此幕中所唱的著名愛情二重唱《與我偕逃吧》（FUGGIAM GLI ARDORI IMOSPITI），還有第四幕博納諾美和女中音巴爾丹妮的二重唱《祭司已決定你的命運》



（GIAI SACERDOTI ADUNAUSI），劇終前和阿依達所唱的 輓歌《再會吧大地！再會吧淚之谷！》（D, TERRA ADDIO; ADDIO, VALLE DI PIANTI），聲音之力度、穿透性都很高，音色也很不錯。

然而各唱段唱來都流於表面，欠缺深刻的感情。其實此點亦是大型戶外演出的缺失，由於舞台演區過於闊大，各演唱者在台上距離拉得較遠，特別是在演唱二重唱、三重唱時，各演唱者相互間在感情上根本便不易進行交流，加上演唱者在台上的感覺遠遠不像在劇場內那樣具有穩定感，演唱時的感情投入程度亦打折扣，今次演出，顯然亦未能打破此種局限。

另一局限則是來自佈景。由於强調了獅身人面像和金字塔的尼羅河畔佈景，在完全開放式的戶外舞台上，便只能在此一主景的基礎上，略加變化，再利用射燈來集中觀衆注意力，勉强營造出不同的場景，爲此，在歌劇院內可以看到的金碧輝煌的皇宮大殿、公主寢宮都沒有了，此點不僅使觀賞效果顯得較爲單調，也使歌唱上的戲劇性和感染力，未能有適當的佈景配合而大大減弱，尤其是最後一場墓室殉情戲的高潮，沒有了困處地下墓室的死亡氣息，動人性亦大減了。

本來《阿依達》最富戲劇性衝突效果的唱段都在第三、第四兩幕，但在戶外演出時，此種矛盾效果和對觀衆的感染性都未能發揮出來，於是整個演出的上半場，因爲有不俗的視覺效果而仍保持了一定的可觀性，下半場便已有不繼的現象，整個氣氛逐漸冷卻，一般觀衆看來已難免有沉悶感了。

最後補筆一提的是，第一、二幕配合演出的舞蹈，未能顯出埃及的地方色彩，欠缺較强烈的特色，但總算發揮了增添視覺效果的功能，至於揮舞火把、噴火等雜耍效果亦僅是一般，當晚更有多番失手的場面，顯然在準備功夫上仍未盡成熟了。

總結來說，「世紀盛事，千載難逢」雖然只是廣告術語，能夠將充滿疑問的計劃實現，仍總是值得鼓掌之事。

周凡夫

更　正

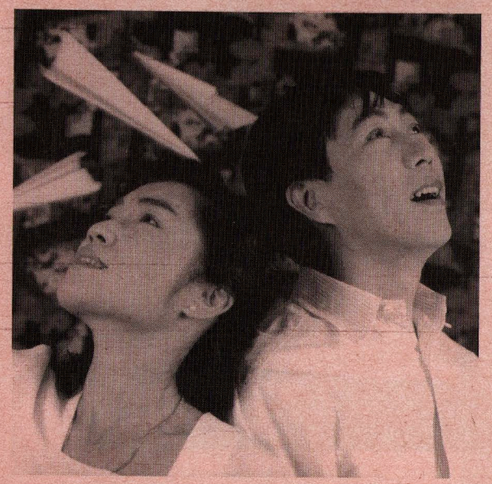
第十一期《與李援華、陳有后談香港話劇四十年——時代之中的戲劇》一文，作者徐玉蓮經被訪者李援華要求斟誤後，對文章提出三點更正：

㈠、九十二頁，李援華所說「他們多是借學校作爲演出場地，又不收門票，……」之前，應加一句「此外，許多救亡團體亦於當時成立。」

㈡、九十二頁，李援華所說「遊樂場的演出，則以兒童劇爲主，地點包括荔園……」中的「兒童劇」應改爲「現成劇本」。

㈢、九十四頁，小題「六十年代：新派戲登場」之下一段李的說話「六七年的暴動也是一次逆轉，政府後來也藉着市政局『一元看話劇』這個計劃，將青年人的精力，轉投到舞台之上或劇院之中。不過，此時期劇壇的支柱，已經由成年人慢慢轉移到青年人身上，因此促成了新派劇的興起。」應爲訪者徐玉蓮的說話。

特此更正，編輯部謹向被訪者及讀者致歉。



笑難忘

不哭昨日事，怎笑眼前人

—三幕幽默情意劇
（粵語演出）

編劇：**林大慶**

導演：**陳麗音、陳玉音**

舞台設計：**盧景文**

作曲：**羅大佑**

主要演員：**林尚武、利達英**

力行劇社

繼「等待果陀」、「犀牛」後又一力作

十一月廿八日至卅日及
十二月二日至七日　晚上七時半
十二月一日　下午二時半
大會堂劇院
票價：四十及六十元
（學生及高齡人士半價優惠）
門票於各城市電腦售票處發售
電話留座：七三四九〇〇九
節目查詢：七三四二九一二

市政局主辦

MOVERS

AccorDION is a dance of the happiness of life, is play in its purest form, is unmistakably MOVERS theatre. A dance theatre group from Zürich with choreography by founder member of MOMIX & PILOBOLUS and a piece set music by Peter Gabriel will bring you a night of passionate dedications, enthusiasm and love. Concept and choreography - Moses Pendleton working with the MOVERS and Bruno Steiner. 4, 5 December, 1991 (Wed, Thu) 8pm Shouson Theatre, Hong Kong Arts Centre. Tickets $100, $80, $50, $30 (students) are available at all URBTIX outlets. Enquiries 322 9616 Telephone Reservation 734 9009

一個來自蘇黎世充滿動感的年青舞蹈團〈演舞者〉演出AccorDION，由前蒙默氏創辦成員摩西，班圖頓編排，加上彼得.加比奧的音樂，配合舞蹈、特技及默劇的元素爲觀眾帶來一個意想不到的晚上. 編舞及意念:摩西.班圖頓，布魯路.斯坦納及演舞者　1991年12月4-5日（星期三、四）晚上八時　香港藝術中心壽臣劇院　票價：一百元，八十元，五十元，三十元（學生票）門票在各城市電腦售票處公開發售　節目查詢：322 9616　電話訂票：734 9009

A Kennic Lui & CCDC Presentation/CCDC is supported by the CFPA

呂禮恆及城市當代舞蹈團主辦／城市當代舞蹈團經費由香港演藝發展局贊助

笑難忘

—三幕幽默情意劇
（粵語演出）

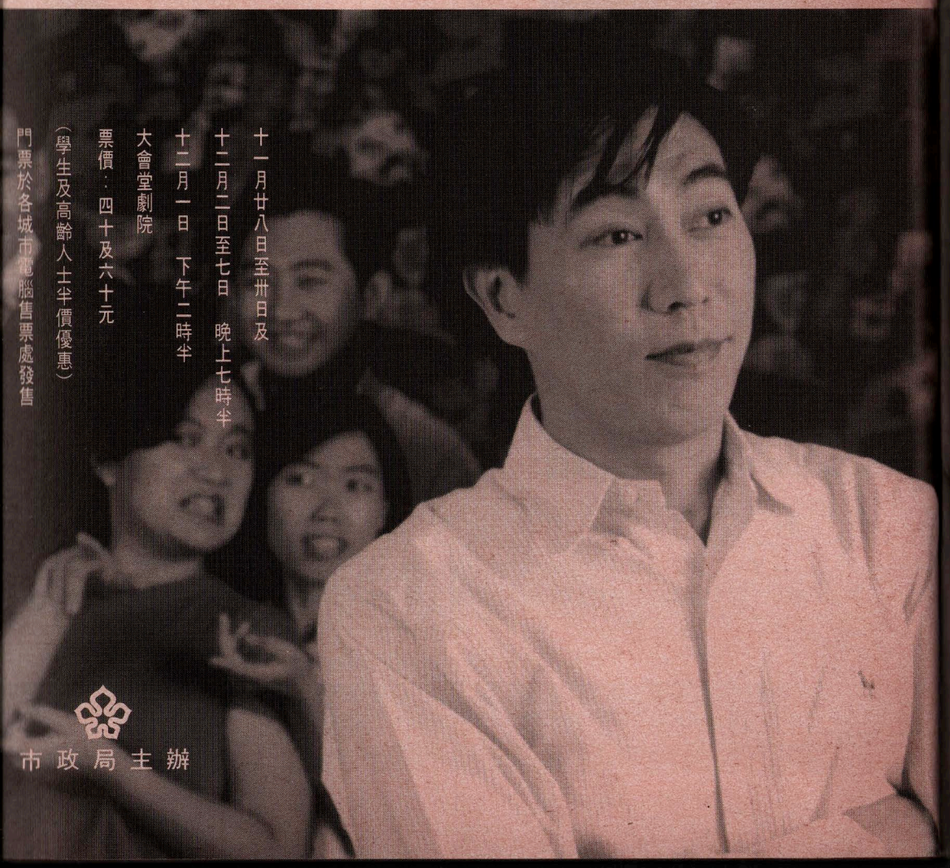
編劇：**林大慶**

導演：**陳麗音、陳玉音**

舞台設計：**盧景文**

作曲：**羅大佑**

主要演員：**林尚武、利達英**



十一月廿八日至卅日及
十二月二日至七日　晚上七時半
十二月一日　下午二時半
大會堂劇院
票價：四十及六十元
（學生及高齡人士半價優惠）
門票於各城市電腦售票處發售

市政局主辦

MOVERS

AccorDION is a dance of the happiness of life, is play in its purest form, is unmistakably MOVERS theatre. A dance theatre group from Zürich with choreography by founder member of MOMIX & PILOBOLUS and a piece set music by Peter Gabriel will bring you a night of passionate dedications, enthusiasm and love. Concept and choreography - Moses Pendleton working with the MOVERS and Bruno Steiner. 4, 5 December, 1991 (Wed, Thu) 8pm Shouson Theatre, Hong Kong Arts Centre. Tickets $100, $80, $50, $30 (students) are available at all URBTIX outlets. Enquiries 322 9616 Telephone Reservation 734 9009

一個來自蘇黎世充滿動感的年青舞蹈團〈演舞者〉演出 AccorDION，由前蒙默氏創辦成員摩西，班圖頓編排，加上彼得.加比奧的音樂，配合舞蹈、特技及默劇的元素爲觀眾帶來一個意想不到的晚上. 編舞及意念：摩西.班圖頓，布魯路.斯坦納及演舞者　1991年12月4-5日（星期三、四）晚上八時　香港藝術中心壽臣劇院　票價：一百元，八十元，五十元，三十元（學生票）門票在各城市電腦售票處公開發售　節目查詢：322 9616　電話訂票：734 9009

A Kennic Lui & CCDC Presentation/CCDC is supported by the CFPA
呂禮恆及城市當代舞蹈團主辦／城市當代舞蹈團經費由香港演藝發展局贊助

艾爾信博士主持

劇評工作坊及公開講座

香港藝術節及藝穗節節目之一
英國文化協會主辦
香港藝術節、香港藝穗節及《越界》雜誌協辦

英國著名劇評家艾爾信博士（Dr. John Elsom）將於明年一月十五至廿九日來港主持一個爲期兩周的戲劇評論工作坊及兩項公開講座。

集劇評家、劇作家及專題作家於一身的艾爾信博士早於一九六三年已在《倫敦雜誌》撰寫文稿，曾在世界各地的報紙及雜誌發表評論，更爲英國廣播電台擔任駐台劇評人達十年之久；他亦不時出版書籍，有關戲劇的學術研究就有三本之多，艾森博士的第四本著作《COLD WAR THEATRE》將於明年春季出版。他亦是國際劇評家協會的主席，同時任教於倫敦城市大學，主力統籌及指導藝術評論課程。

劇評工作坊

一九九二年一月十一至廿九日
英國文化協會圖書館及各演藝場地

名額：30人
費用：$800（包括各場門票）　$640（全日制學生）
英語主講（香港大學英文系高級講師黃清霞博士傳譯）

艾爾信博士將在工作坊內深入探討戲劇評論，主持六個講座及多項研討會，內容包括：「劇評人的工作」、「劇本結構」、「製作風格」、「演繹技巧」、「現代戲劇風格」及「劇藝前景」；學員更會被安排欣賞數個在香港藝術節及藝穗節的舞台劇演出，以便艾爾信博士可以就個別學員撰寫的劇評，作出即時的討論及建議。

安排欣賞的節目達七項之多，計有明年香港藝術節的《蝴蝶君》（香港話劇團）、《昭君》及《葵上》（日本梅若研能會）、《欽差大臣》（匈牙利賈通拿．約瑟夫劇團）、《客鄉途情遠》（香港中英劇團）及《冬天的故事》（英國合拍劇團）。明年藝穗節中的節目亦有兩項被列爲欣賞項目，英國VOLCANO THEATRE演出的《MEDEA: SEX WAR》就是其中之一。

是次課程之學員作品，將被選刊於《越界》雜誌。

課程查詢及報名：722-6380（《越界》雜誌）

《劇評工作坊》基本上爲已有兩年或以上的舞台訓練或寫作經驗的人士而設，劇評人須遞交兩篇作品以作參考。報名表格可向英國文化協會、《越界》雜誌、香港藝術節及藝穗會索取。

公開講座

艾爾信博士在留港期間除了主持劇評工作坊，亦會在香港藝術節期間作公開講座，與本地朋友分享他在戲劇界多年的研究心得。

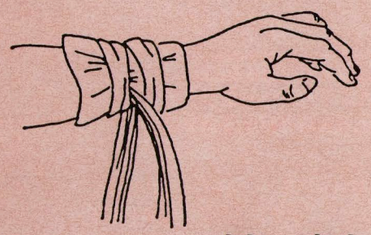
《莎士比亞是否歷久常新？》
一月十六日（星期四）
晚上六時至七時

《冷戰劇場》
一月廿一日（星期二）
藝術中心麥高利小劇場

免費入場

查詢電話：831-5166

12 十二月 DECEMBER



戲劇

《尋》

中大校外課程部
□12/12 （星期四） 8pm
□藝穗會二號綜藝室 會員免費 $10
由霍達昭教授的中大校外課程班學員結業演出，演出自創劇目。

《師生情緣》(EDUCATING RITA)（英語演出）

CAFÉ THEATRE
□12–13/12 （星期四至五） 7：45pm
□演藝學院歌劇院 $50 $100 $200 $300
女主角是位三十二歲的髮型師，渴望進入公開大學修讀英國文學，使她可以脫離沉悶刻板的生活。後來她發現教育除了可解決問題外，亦衍生了不少問題。

《件我同行》

香港話劇團
□1－4/12 （星期日至三） 7：30pm
□1/12 （星期日） 2：30pm
□西灣河文娛中心劇院 $35 $40
故事是根據中國第一位接受正常學校教育的失明人士程文輝女士的自傳《失明給我的挑戰》改編而成。劇情述說程文輝一生，在其終生伙伴和姐支持下克服重重困難，打破五十年代中國社會和家庭對失明者的偏見，順利完成學業。編劇、導演古天農。（重演）

《擺檔俏寃家》(重演)

嘉士伯灣仔劇團
□13–15，17–20/12 （星期五至日、二至五） 8pm
□15/12 （星期日） 3pm
□香港文化中心劇場 $35 $55
何偉龍導演。講述一對小販阿松和阿笑，因對阿樂母親改嫁持不同意見而常發生爭執，後來卻又雙雙墮入愛河。編劇龍智成。

《笑難忘》

力行劇社
□1－12/12 （星期日至四） 8pm
□大會堂劇院 $40 $60
林大慶編劇，陳麗音、陳玉音導演，是一個有關忘與記的故事，男女主角的善忘與善記，使他們的愛情陷於困境。配樂創作羅大佑，音響編排李永榮，佈景設計盧景文。主要演員林尚武、利達英。

《聖誕嘉年華——花心大少爺》

海豹劇團
□21–22/12 （星期六至日） 2：30pm
□21/12 （星期六） 8pm
□西灣河文娛中心劇院 $40
導演汪海珊，演員有舒盛宗、邱歡智、凌紹安等。

《愛情書簡》

香港青年劇團
□1/12 （星期日） 8pm
沙田大會堂文娛廳 $30
□7－8/12 （星期六至日） 8pm
荃灣大會堂文娛廳 $30
男女主角以便條和信箋互相聯繫，從女主角二年級至五十六歲的生活。台上沒有特定的佈景和道具，觀衆利用台詞自己組織畫面。

《情濃一日》

致羣劇社
□24–28/12 （星期四至六） 8pm
□大會堂劇院 $35 $45
編導周旭明。故事是寫三十歲左右的成年人，對愛情的觀感和遭遇。

《困獸》、《暖毛毛》

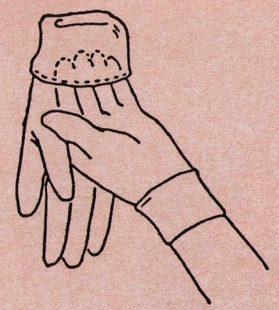
藝窩軒演出
工業福音團契主辦
□25–26/12 （星期三至四） 7：30pm
□香港文化中心劇場 $30 $40
導演李榮健、鄭永明。

《探索劇場》

戲派
□28–29/12 （星期六至日） 8pm
□29/12 （星期日） 3pm
□香港文化中心劇場 $30 $40
演出兩個劇目：《星光下的蛻變》講述白菜與毛蟲的戀愛故事，後來毛蟲進化成爲蝴蝶，導演凡夫。《你做完戲未》寫一個助理舞台監督追尋「愛的符號」的經歷，後來成爲了一位看更，編導陳偉棠。

《情信》·《祭祀》·《部長手記》

亂描舍、戲弄、展影合辦
□27–28/12 （星期五至六） 7：45pm
28–29/12 （星期日） 2：30m
□藝術中心麥高利小劇場 $40
三個團體演出三齣劇，《情信》曾獲沙田戲劇節最佳演出、導演及女主角等獎項，一對男女從童年到中年的相遇、相知及書信往還。《祭祀》是十一個女人在洗手間內的故事。《部長手記》是《官場現形記》的未來版。



舞蹈

《派洛布魯斯舞蹈劇團》(PILOBOLUS DANCE THEATRE)

□1/12 （星期日） 7：30pm
□香港文化中心大劇院 $45 $60 $80 $100
一羣二、三十歲的美國小伙子自創一套抽象的表演辭彙，舞動起來彷彿不受地心吸力牽制。

《國際標準舞及拉丁舞滙演》

□5－8/12 （星期四至日） .8pm
□伊利沙伯體育館 $40 $60 $80
上月選出的香港業餘標準舞五項冠軍、拉丁舞五項冠軍及十項全能冠軍將代表香港聯同其他十六個國家參與演出。

《自梳女》

香港舞蹈團
□6－8/12 （星期五至日） 7：30pm
□8/12 （星期日） 3pm
□香港文化中心大劇院 $30 $45 $60 $80
藝術總監舒巧、編舞梁國城。編劇陳方。一個髮髻牽動兩個女人的命運，以珠江三角洲爲背景、南方之舞爲風格。

《翡翠星球》

演藝學院
□6－7/12 （星期五至六） 7：30pm
5，7/12 （星期四及六） 2：30pm
□演藝學院歌劇院 $25(學生) $40 $55(演藝學院友誼社會員) $45 $70
取材自約翰·威廉斯的《星球大戰》，亞弗德萊曼負責設計，演藝學院舞蹈院院長胡善佳導演。故事背景以翡翠星球爲背景，統治者老子、朝衆公主、5－G衛隊、大獲及細獲一族之間，所發生關於貪婪、英雄主義、愛與和平的超時空科幻式舞劇。

《幻影迷情——荷夫曼的故事》

香港芭蕾舞團
□14–15/12 （星期六至日） 7：30pm
□18–22/12 （星期三至日） 7：30pm
□15，21–22/12 （星期日、六至日） 2：30pm
□香港文化中心大劇院 $60 $90 $120 $150 $180（日場） $70 $100 $130 $170 $200（夜場）
首次在港公演的芭蕾舞劇，由客席舞蹈家馬田·祖斯（James Martin）擔任荷夫曼一角。

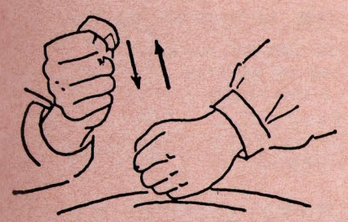
《西遊記之勇闖獅駝嶺》(重演)

城市當代舞蹈團
□21/12 （星期六） 8pm
□荃灣大會堂演奏廳 $40 $50 $60
□25/12 （星期三） 3pm
□屯門大會堂演奏廳 $40 $50 $60
□28/12 （星期六） 8pm
□沙田大會堂演奏廳 $40 $50 $60
藝術總監/編舞曹誠淵。原著吳承恩。舞蹈配合七彩繽紛的服裝，龐大的舞台佈景及效果獨特的燈光，並由三位「說書人」以講故事的形式交代故事情節。

另類

《創世記(老人版)》

進念二十面體
□6－8/12 （星期五至日） 8pm
□沙田大會堂文娛廳 $40
五年前進念有《創世記——香港版》，五年後是老人版。參與編排和演出的全是進念老將，每人起碼已投身五年或以上。編舞的有王望燊、林奕華及鄭志銳；演出的有何秀萍、唐美鳳、黃美蘭、王瑞華、羅碧君、黃大徽、楊永德、鄭志銳、潘德恕、劉潔源、王望燊、林奕華及沈嘉豪。



音樂

《美樂會知音》

□1/12 （星期日） 3pm
□香港大會堂音樂廳 $25 $40 $55 $65
客席指揮湯貝德。徐紅琵琶獨奏。鄭濟民笛子獨奏。阮仕春柳琴獨奏。演出曲目有《瀟湘銀河》、《琵琶行》、《花》……等。

《「天地有情」民歌晚會》

音樂島
□1/12 （星期日） 7：30pm
□香港文化中心劇場 $45

《THE SYMPHONY OF LIFE》

香港大學學生會合唱團主辦。
□1/12 （星期日） 7：45pm
□香港演藝學院音樂廳 $30 $40
不同作曲家的經典作品，表達生命中不同的片段。

《理工中樂組第十三屆週年演奏會》

□1/12 （星期日） 8pm
□牛池灣文娛中心劇院 $20 $30

《沃爾夫剛、卡柏克管風琴演奏會》

□1/12 （星期日） 8pm
□香港文化中心音樂廳 $30 $55 $80 $100
演奏莫扎特F小調幻想曲，K608、達坎G大調聖誕頌歌、舒曼的卡農式練習曲兩首，作品五十六、雷格管風琴第三號聖詠幻想曲，作品五十二，吉奧詼諧曲……等。

《天馬合唱團周年音樂會》

□1/12 （星期日） 票價、時間容後作實
□大會堂音樂廳
指揮孫昌、梁志强。鋼琴伴奏吳素娥。特別嘉賓顧企蘭（女高音）、張汝鈞（男高音）。曲目包括《烏蘇里船歌》、《松花江上》、浣溪沙、《中秋怨》、《虞美人》、《藍色多瑙河》……等。

《愛美達·史碧絲爵士怨曲演唱會》

□3/12 （星期二） 8pm
□香港文化中心音樂廳 $40 $80 $120 $160
愛美達·史碧絲曾兩度獲得艾美獎，是次節目精華有霍基·卡邁克爾《心上的喬治亞》、埃林頓《公爵》、《莉莉甜心》、比利·霍利戴《早安傷心》、小丹希爾《當我們接觸時》等。

《民歌唱家班》

□3/12 （星期二） 8pm
□藝穗會二號綜藝室 $20(藝穗會會員) $30
民歌唱家班爲民歌會員每月例會（逢星期二）。十二月份主唱歌手Frogs In Ginger。

《週五晚音》

□6/12 （星期五） 6：30–7：15pm
□藝穗會二號綜藝室 會員免費 $10
每月首個星期五，將由一位香港年青作曲家，介紹及演奏自己的作品和選奏現代作品。十二月份由陳子愉指揮，演奏Terry Riley現代作品選。而古典時空則演奏莫扎特、海頓及貝多芬等人的音樂。另外晚上九時後，節目轉向較爲輕鬆的爵士音樂、民歌及世界音樂。

《英皇書院口琴紀念音樂會》

□6/12 （星期五） 8pm
□香港藝術中心壽臣劇院 $20 $45 $70
一九五一年成立的英皇書院口琴隊，將演奏莫扎特、舒伯特及比才等作曲家的名曲。中華基督教青年會口琴樂團客串演出，英皇書院同學會口琴室樂團聯合演出。

《香港音樂新環境——風雲變》

香港音樂新環境合奏團演出
香港作曲家聯會、香港電台第四台及演藝學院聯合主辦
□8/12 （星期日） 7：30pm
□香港演藝學院音樂廳 $20 $40
作曲家包括陳永華、陳國平、高文、林品晶、林樂培、吳俊凱、董麗誠。作品有《春》、《風雲變》、《消失》、《延續》及其他新作品。

結業演出，演出

RITA）

進入公開大學修
的生活。後來她
了不少問題。

五） 8pm

可笑，因對阿樂母
後來卻又雙雙墮入

館》

智、凌紹安等。

的成年人，對愛情

《困獸》、《噯毛毛》

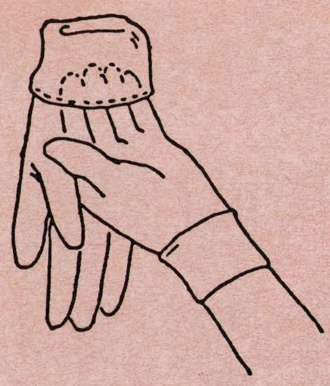
藝窩軒演出
工業福音團契主辦
□25－26/12 （星期三至四） 7：30pm
□香港文化中心劇場 $30 $40
導演李榮健、鄭永明。

《探索劇場》

戲派
□28－29/12 （星期六至日） 8pm
□29/12 （星期日） 3pm
□香港文化中心劇場 $30 $40
演出兩個劇目：《星光下的蛻變》講述白菜與毛蟲的戀愛故事，後來毛蟲進化成爲蝴蝶，導演凡夫。
《你做完戲未》寫一個助理舞台監督追尋「愛的符號」的經歷，後來成爲了一位看更，編導陳偉棠。

《情信》·《祭祀》·《部長手記》

亂描舍、戲弄、展影合辦
□27－28/12 （星期五至六） 7：45pm
28－29/12 （星期日） 2：30m
□藝術中心麥高利小劇場 $40
三個團體演出三齣劇，《情信》曾獲沙田戲劇節最佳演出、導演及女主角等獎項，一對男女從童年到中年的相遇、相知及書信往還。《祭祀》是十一個女人在洗手間內的故事。《部長手記》是《官場現形記》的未來版。



舞蹈

《派洛布魯斯舞蹈劇團》（PILOBOLUS DANCE THEATRE）

□1/12 （星期日） 7：30pm
□香港文化中心大劇院 $45 $60 $80 $100
一羣二、三十歲的美國小伙子自創一套抽象的表演辭彙，舞動起來彷彿不受地心吸力牽制。

《國際標準舞及拉丁舞滙演》

□5－8/12 （星期四至日） .8pm
□伊利沙伯體育館 $40 $60 $80
上月選出的香港業餘標準舞五項冠軍、拉丁舞五項冠軍及十項全能冠軍將代表香港聯同其他十六個國家參與演出。

《自梳女》

香港舞蹈團
□6－8/12 （星期五至日） 7：30pm
□8/12 （星期日） 3pm
□香港文化中心大劇院 $30 $45 $60 $80
藝術總監舒巧、編舞梁國城。編劇陳方。一個髮髻牽動兩個女人的命運，以珠江三角洲爲背景、南方之舞爲風格。

《翡翠星球》

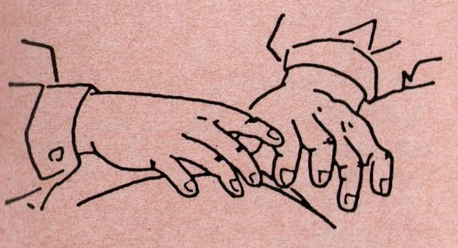
演藝學院
□6－7/12 （星期五至六） 7：30pm
5，7/12 （星期四及六） 2：30pm
□演藝學院歌劇院 $25（學生） $40 $55（演藝學院友誼社會員）
$45 $70
取材自約翰·威廉斯的《星球大戰》，亞弗德萊曼負責設計，演藝學院舞蹈院院長胡善佳導演。故事背景以翡翠星球爲背景，統治者老子、朝衆公主、5－G衞隊、大鑊及細鑊一族之間，所發生關於貪婪、英雄主義、愛與和平的超時空科幻式舞劇。

《幻影迷情——荷夫曼的故事》

香港芭蕾舞團
□14－15/12 （星期六至日） 7：30pm
□18－22/12 （星期三至日） 7：30pm
□15，21－22/12 （星期日、六至日） 2：30pm
□香港文化中心大劇院 $60 $90 $120 $150
$180（日場）
$70 $100 $130 $170
$200（夜場）
首次在港公演的芭蕾舞劇，由客席舞蹈家馬田·袓斯（James Martin）擔任荷夫曼一角。

《西遊記之勇闖獅駝嶺》（重演）

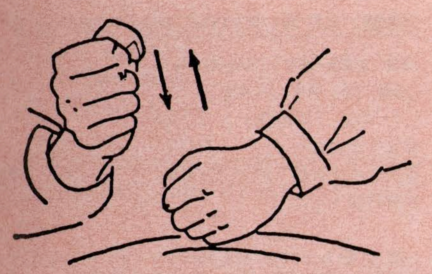
城市當代舞蹈團
□21/12 （星期六） 8pm
□荃灣大會堂演奏廳 $40 $50 $60
□25/12 （星期三） 3pm
□屯門大會堂演奏廳 $40 $50 $60
□28/12 （星期六） 8pm
□沙田大會堂演奏廳 $40 $50 $60
藝術總監/編舞曹誠淵。原著吳承恩。舞蹈配合七彩繽紛的服裝，龐大的舞台佈景及效果獨特的燈光，並由三位「說書人」以講故事的形式交代故事情節。



另類

《創世記（老人版）》

進念二十面體
□6－8/12 （星期五至日） 8pm
□沙田大會堂文娛廳 $40
五年前進念有《創世記——香港版》，五年後是老人版。參與編排和演出的全是進念老將，每人起碼已投身五年或以上。編舞的有王鋆燊、林奕華及鄭志銳；演出的有何秀萍、唐美鳳、黃美蘭、王瑞華、羅碧君、黃大徽、楊永德、鄭志銳、潘德恕、劉澤源、王鋆燊、林奕華及沈嘉豪。



音樂

《美樂會知音》

□1/12 （星期日） 3pm
□香港大會堂音樂廳 $25 $40 $55 $65
客席指揮湯良德。徐紅琵琶獨奏。鄭濟民笛子獨奏。阮仕春柳琴獨奏。演出曲目有《瀟湘銀河》、《琵琶行》、《花》……等。

《「天地有情」民歌晚會》

音樂島
□1/12 （星期日） 7：30pm
□香港文化中心劇場 $45

《THE SYMPHONY OF LIFE》

香港大學學生會合唱團主辦。
□1/12 （星期日） 7：45pm
□香港演藝學院音樂廳 $30 $40
不同作曲家的經典作品，表達生命中不同的片段。

《理工中樂組第十三屆週年演奏會》

□1/12 （星期日） 8pm
□牛池灣文娛中心劇院 $20 $30

《沃爾夫剛、卡柏克管風琴演奏會》

□1/12 （星期日） 8pm
□香港文化中心音樂廳 $30 $55 $80 $100
演奏莫扎特F小調幻想曲，K608、達坟G大調聖誕頌歌、舒曼的卡農式練習曲兩首，作品五十六、雷格管風琴第三號聖詠幻想曲，作品五十二，吉奧詠諧曲……等。

《天馬合唱團周年音樂會》

□1/12 （星期日） 票價、時間容後作實
□大會堂音樂廳
指揮孫昌、梁志强。鋼琴伴奏吳素娥。特別嘉賓顧企蘭（女高音）、張汝鈞（男高音）。曲目包括《烏蘇里船歌》、《松花江上》、浣溪沙、《中秋怨》、《虞美人》、《藍色多瑙河》……等。

《愛美達·史碧絲爵士怨曲演唱會》

□3/12 （星期二） 8pm
□香港文化中心音樂廳 $40 $80 $120 $160
愛美達·史碧絲曾兩度獲得艾美獎，是次節目精華有霍基·卡邁克爾《心上的喬治亞》、埃林頓《公爵》、《莉莉甜心》、比利·霍利戴《早安傷心》、小丹希爾《當我們接觸時》等。

《民歌唱家班》

□3/12 （星期二） 8pm
□藝穗會二號綜藝室 $20（藝穗會會員） $30
民歌唱家班爲民歌會員每月例會（逢星期二）。十二月份主唱歌手Frogs In Ginger。

《週五晚音》

□6/12 （星期五） 6：30－7：15pm
□藝穗會二號綜藝室 會員免費 $10
每月首個星期五，將由一位香港年青作曲家，介紹及演奏自己的作品和選奏現代作品。十二月份由陳子愉指揮，演奏Terry Riley現代作品選。而古典時空則演奏莫扎特、海頓及貝多芬等人的音樂。另外晚上九時後，節目轉向較爲輕鬆的爵士音樂、民歌及世界音樂。

《英皇書院口琴紀念音樂會》

□6/12 （星期五） 8pm
□香港藝術中心壽臣劇院 $20 $45 $70
一九五一年成立的英皇書院口琴隊，將演奏莫扎特、舒伯特及比才等作曲家的名曲。中華基督教青年會口琴樂團客串演出，英皇書院同學會口琴室樂團聯合演出。

《香港音樂新環境——風雲變》

香港音樂新環境合奏團演出
香港作曲家聯會、香港電台第四台及演藝學院聯合主辦
□8/12 （星期日） 7：30pm
□香港演藝學院音樂廳 $20 $40
作曲家包括陳永華、陳國平、高文、林品晶、林樂培、吳俊凱、董麗誠。作品有《春》、《風雲變》、《消失》、《延續》及其他新作品。

《辛小紅、辛小玲胡琴演奏會》

□8/12 （星期日） 8pm
□大會堂音樂廳 $35 $45 $55 $65
香港小交響樂團及中樂小樂隊伴奏。特邀指揮陳燮陽。演出曲目有：《漢宮秋月》、《一枝花》、《紅梅隨想曲》、《雲的傳說》、《喜送糧》、《白馬印象》。

《香港浸會學院合唱團聖誕音樂會》

□10/12 （星期二） 8pm
□大會堂音樂廳 票價容後作實
指揮施熙柏博士。演奏海頓名曲、瑞士作曲家 Remigio Nussio 的《MISSA IN MODE POSCHIAVINO》，以及Roy Ringwal 的《SONG OF CHRISTMAS》。另有浸會學院各系同學獨唱。

梁日昭口琴隊演出

□12/12 （星期四） 8pm
□荃灣大會堂演奏廳 票價、時間容後作實
□15/12 （星期日） 3pm
□荃灣大會堂文娛廳 $25

《香港管弦樂團音樂會》

□13，14，20，21，27，28/12 （星期五至六） 8pm
□大會堂音樂廳 $25（學生） $40 $65 $100 $150

安巴克室樂團演出

□14/12 （星期六） 8pm
□荃灣大會堂演奏廳 票價容後作實

《泛亞交響樂團音樂會》

□14/12 （星期六） 7：30pm
□聿修堂 $20
□15/12 （星期日） 3pm
□大埔文娛廳 $20
□15/12 （星期日） 7：30pm
□北區大會堂 $20

《布萊恩·梅里菲特演唱會》

□14/12 （星期六） 8pm
□荃灣大會堂文娛廳 $30 $40

《聖保羅書院一百四十週年音樂會》

□14/12 （星期六） 7：30pm
□香港演藝學院歌劇院 $50 $80 $150 $200
由中學管弦樂團、中學各合唱團、校友合唱團及小學合唱團演出。並由中學同學演出改編自馬太福音的搖滾歌劇——《歡樂福音》。

《符任之作品音樂會》

黃自演藝學院主辦
□15/12 （星期日） 8pm
□大會堂音樂廳 $30 $45 $60

《林克漢小提琴演奏會》

□15/12 （星期日） 3pm
□屯門大會堂文娛廳 $30
□21/12 （星期六） 8pm
□荃灣大會堂文娛廳 $30

《聯合音樂院廿二週年音樂會》

□17/12 （星期二） 8pm
□大會堂劇院 $25 $40 $50

《安伯赫室樂團演奏會（英國）》

□15/12 （星期日） 8pm
□沙田大會堂演奏廳 $30 $50 $70

《愛普莉爾·米露女高音演唱會》

□15/12 （星期日） 8pm
□香港文化中心音樂廳 $80 $160 $240 $360
鋼琴伴奏佐治達頓。演唱威爾第、莫扎特、貝里尼、羅西尼等名家作品。

香港嶺南音樂團演出

□15/12 （星期日） 8pm
□荃灣大會堂演奏廳 $20 $30 $40

《聖誕歡頌》

□19/12 （星期四） 8pm
□大會堂劇院 $35 $55

《莫扎特二百周年亞洲區鋼琴大賽（初賽）》

香港電台、市政局及香港管弦樂團合辦
□20－21/12 （星期五至六） 8pm
□21/12 （星期六） 3pm
□香港演藝學院音樂廳 $20 $40
除紀念莫扎特逝世二百周年外，更希望喚起國際間對亞洲鋼琴好手的注意。

《大埔童聲頌聖誕音樂會》

□21/12 （星期六） 7：30pm
□大埔文娛中心 $20 $30

《流行音樂會》

□21/12 （星期六） 7：30pm
□北區大會堂 票價容後作實

《屯門兒童合唱團音樂會》

□21/12 （星期六） 8pm
□屯門大會堂演奏廳 票價容後作實

《徐惠芬民歌演唱會》

香港蓓蕾藝術中心主辦
□21/12 （星期六） 8pm
□大會堂劇院 $40 $50

《口琴演奏會》

香港中華基督教青年會口琴隊主辦
□21/12 （星期六）
□大會堂演奏廳 票價、時間容後作實

香港聖樂團演出

□23/12 （星期一）
□大會堂音樂廳 票價、時間容後作實

《平安夜林麗婷學生演奏會》

□24/12 （星期二） 8pm
□香港文化中心劇場 $40

《MOZART PIANO COMPETITION》

□25/12 （星期三）
□大會堂音樂廳 票價、時間容後作實

《葉氏兒童合唱團》

□26/12 （星期四） 8 pm
□香港文化中心音樂廳 $30 $45 $60

《蔡崇力鋼琴演奏會》

□28/12 （星期六） 8 pm
□荃灣大會堂演奏廳 $30 $40 $50

《香港兒童合唱團委約作品音樂會》

□29/12 （星期日） 8 pm
□香港文化中心音樂廳 $30 $45 $60
香港兒童合唱團數年前開始委約本地作曲家及作詞家爲該團創作歌曲。現將這批歌曲結集出版。是次音樂會將演奏林樂培作品《香港，香港》、《沙里洪巴》，鍾永華《月光光》童謠組曲、《偉大的小世界》，曾葉發《機械人奇遇記》、《四季歌》，羅永暉《希望》、施金波的中國節日組曲、客家山歌組曲……。

《西環玫瑰堂兒童合唱團滙演》

□27/12 （星期五） 8 pm
□上環文娛中心劇院 $25

《懷舊民歌在聿修》

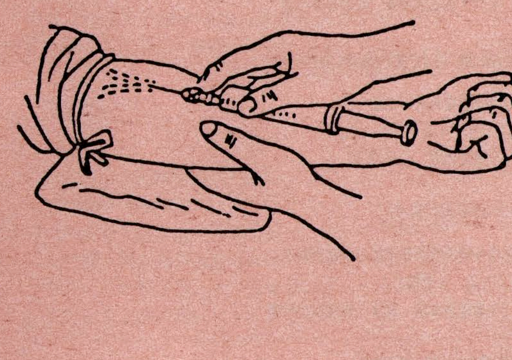
□29/12 （星期日） 7：30pm
□聿修堂 $10

《北角衞理兒童合唱團音樂會》

□30/12 （星期一）
□大會堂音樂廳 票價、時間容後作實

《拉茲亞羅・歷治小提琴演奏會》

□30/12 （星期一） 8 pm
□香港文化中心音樂廳 $40 $60 $80 $110



戲曲

《西施、王昭君》

千鳳陽粵劇團
□1/12 （星期日） 7：30pm
□荃灣大會堂演奏廳 $40 $70 $100 $120

《黃德正師生粵曲演唱(七)》

□2/12 （星期一） 7：45pm
□31/12 （星期二） 7：45pm
□牛池灣文娛中心劇院 $40 $50
表演曲目有《蘇小小之離魂》、《牡丹亭驚夢》、《水月祭金釧》、《紫鳳樓》、《洞庭送別》、《鸞鳳分飛》、《郎情深似海》、《幻覺離恨天》。

蓮花粵劇團演出

□6－7/12 （星期五） 7：30pm
□牛池灣文娛中心劇院 $40 $60
首晚演《碧血寫春秋》，次晚演《紫釵記》。演出者有梁煒康、陳鴻進、陳嘉鳴、文寶森、新金山貞、莊婉仙及惠劍英。

《郎歸晚》

千鳳陽粵劇團
□7/12 （星期六） 7：30pm
沙田大會堂演奏廳 $40 $70 $100 $120
□8/12 （星期日） 7：30pm
北區大會堂 $40 $70 $100
吳千峯、謝雪心、新海泉、朱劍丹、陳家明等演出。

《楊貴妃、刁嬋》

千鳳陽粵劇團
□沙田大會堂演奏廳 $40 $70 $100 $120
由吳千峯、謝雪心、新海泉等演出。

《粵曲共醉戲寶情長》

聲輝藝苑
□8/12 （星期日） 7：45pm
□牛池灣文娛中心劇院 $20 $30 $40

《雙仙拜月亭》

沙田文藝協會粵劇團
□25/12 （星期三） 7：30pm
□沙田大會堂演奏廳 $20 $40
《雙仙拜月亭》共分「搶傘」、「婚配」、「分釵」、「逼婚」及「拜月」五場。由鄧有銀、元鳴主演。丁翠怡、趙恩余任藝術指導。

粵劇演出

觀塘社區中心粵劇組
藝軒劇社
粵藝劇團
□27－29/12 （星期五至日） 7：30pm
□牛池灣文娛中心 $20 $30 $40

觀塘社區中心粵劇組演出

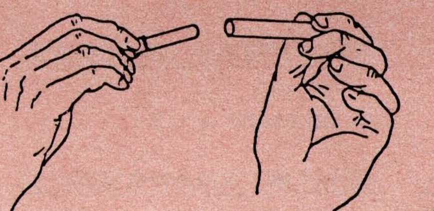
□27/12 （星期五） 7：30pm
□牛池灣文娛中心劇院 $20 $30 $40

藝軒劇團演出

□28/12 （星期六） 7：30pm
□牛池灣文娛中心劇院 $20 $30 $40

粵藝劇團演出

□29/12 （星期日） 7：30pm
□牛池灣文娛中心劇院 $20 $30 $40

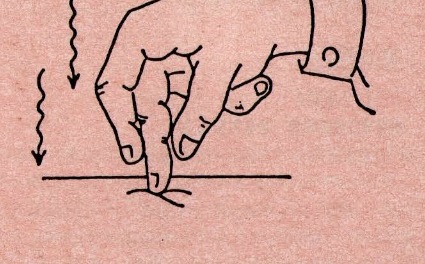


歌劇

《試情記》(COSI FAN TUTTE)

演藝學院
□意大利歌劇，中英文字幕
□5，8，10，12/12 （星期日、二及四） 7：30pm
□演藝學院戲劇院 5/12 $900(演藝學院友誼社社員) $1000
8，10，12/12 $30(學生) $45 $65(演藝學院友誼社社員) $55 $80

演出莫扎特的喜劇，故事背景改編成爲三零年代的遠東地區，描述一名世故的單身漢要證明給兩位年青軍人知道：女人都是靠不住的，當她們一旦遇上其他機會，便會把原來的情人忘掉。兩位年青軍人對此論調不以爲然，並與他打賭，單身漢的女僕爲幫助主人，假裝醫生試探她主人。



電影

香港藝術中心
亞洲人權電影節

□藝術中心林百欣電影院 $33
□非英國製作影片，皆有英文字幕。

《絞死刑》(DEATH BY HANGING)

〈導演：大島渚 (Nagisa Oshima)〉
□日本 1968 黑白 117分鐘
□1/12 （星期日） 2：45pm
□5/12 （星期四） 6：30pm
影片以紀錄片式的死刑介紹作開首，寫一名韓國少年因姦殺兩名日本女學生罪名成立，被處死刑。

《因爲你是妳》(BECAUSE YOU ARE A WOMAN)

〈導演：金裕鎭 (Kim Yoo Jin)〉
□韓國 1990 彩色 105分鐘
□1/12 （星期日） 6：30pm
□7/12 （星期六） 2：45pm
一名女子在反抗兩名陌生男子的强暴時，把其中一名男子的舌頭咬斷，但竟因而被判有罪。

《我的祖國》(BAYAN KO)

〈導演：連奴・布洛加 (Lino Brocka)〉
□菲律賓 1984 彩色 108分鐘
□2，11/12 （星期一及三） 6：30pm
一名印刷廠的員工因負債纍纍、妻子懷孕，遂參與了一次打劫行動。

《社會邊緣》(ON THE FRINGE OF SOCIETY)

〈導演：彭烈提・威利也斯尼 (Manop Udomdej)〉
□泰國 1981 彩色 96分鐘
□3，15/12 （星期二及日） 6：30pm
一個貧農在幼子夭折後，到曼谷找尋生活，一個滿懷抱負的大學畢業生，則返回家鄉，領導農民推行新耕種計劃。

《圍牆》(LE MUR〔THE WALL〕)

〈導演：尤馬茲・瑾尼 (Yilmaz Guney)〉
□法國 1983 彩色 117分鐘
□4，16/12 （星期三及一） 6：30pm
導演的親身經歷。以一九七六年一次由年輕囚犯所引起的叛亂爲依據，把土耳其監獄內犯人所受的酷刑與折磨紀錄下來。

《懷念摯友》(IN MEMORY OF FRIENDS)

〈導演：安倫・畢華頓 (Anand Patwardhan)〉
□印度 1990 彩色 60分鐘
□6，13/12 （星期五） 6：30pm
一羣錫克教與印度教的社會主義者籌劃政治活動，對抗壓制人民的政府及狂熱地追求公社生活的人。

《人權短片特輯》(FOCUS ON HUMAN RIGHTS)

□7，10/12 （星期六及二） 6：30pm

《中國來的人》(MAN FROM CHINA)

〈導演：張鐵林 (Zhang Tielin)〉
□英國 1990 彩色 40分鐘
六四天安門事件後，一名中國藝術家在英國，得到一位異國患難之交的相助，創出自己的生活空間和自治權。

《人權宣言動畫》(UNIVERSAL DECLRATION OF HUMAN RIGHTS ANIMATION)

〈導演：史提芬・莊遜 (Stephen Johnson)〉
□英國 1990 彩色 20分鐘
導演與世界各地的動畫家攜手，把聯合國的人權宣言以動畫形式表現出來。

《西藏：等待迴響》(TIBET: A CASE TO ANSWER FOR)

〈導演：凡尼亞・奇尼 (Vanya Kewley)〉
□西藏 1991 彩色 45分鐘
內容包括西藏人在過去四十年的困境，透過多位被訪者（僧尼、商人）的親身經歷，展現西藏異議份子所受的箝制。

《空白的一頁》(WHITE PAGE)

〈導演：何賞明 (Ho Quang Minh)〉
□越南/瑞士 1991 彩色 99分鐘
□6/12 （星期五） 8：45pm
□8/12 （星期日） 6：30pm
以女主角的故事作骨幹，呈現七十年代後期柬埔寨的境況。於柬埔寨實地拍攝。

《鐵窗》(THE WALLS)

〈導演：亞度夫・歌柏黑基士文〉
□印度 1990 彩色 120分鐘
□8/12 （星期日） 10：30pm
□12/12 （星期四） 6：30pm
改編自印度作家V.M.Basheer的親身經歷。因參與爭取自由運動而繫獄，在獄中努力建造正常和自由的生活。

《人權音樂會1988》(HUMAN RIGHTS NOW CONCERT 1988)

□9/12 （星期一） 6：30pm
□14/12 （星期六） 2：45pm
演唱會跨越五大洲，旨在使世界各地的人權運動受到重視。參予的樂手包括：Sting，Bruce Springsteen，Peter Gabriel，Tracy Chapman，Youssou N'Dour，且有各地歌手分別在自己的國家獻唱。

《電影筆記四十年》

□所有影片票價爲三十三元
□法語對白，英文字幕

《斷了氣》(A BOUT DE SOUFFLE)

〈導演：尚盧・高達 (Jean-Luc Godard)〉
□法國 1959 黑白 89分鐘
□7/12 （星期六） 8：45pm
藝術中心林百欣電影院
□26/12 （星期四） 6：30pm
藝術中心壽臣劇院
一名衝動的偷車賊，因殺死了油站工人而被警方追緝，到巴黎約同女友逃亡，卻被出賣，被警察開槍打死陳屍街頭。

《我在溫柔鄉》(MA NUIT CHEZ MAUD)

〈導演：伊力・盧馬 (Eric Rohmer)〉
□法國 1969 黑白 113分鐘
□8/12 （星期日） 8：45pm
藝術中心林百欣電影院
□27/12 （星期五） 6：30pm
藝術中心壽臣劇院
一個天主教徒在一個思想開放的離婚婦人家中度過漫長一夜。伊力・盧馬的《道德故事》第三部。

《會考爲先》(PASSE TON BAC D'ABORD)

〈導演：莫利斯・皮亞勒 (Maurice Pialat)〉
□法國 1979 彩色 85分鐘
□9，12/12 （星期一及四） 8：45pm
□藝術中心林百欣電影院
法國北部工業城市的工人子弟，不願重複父母的生活方式，結果失業。意念來自一個曾於《赤裸的童年》中演出的女孩的親身經歷。

《罪案現場》(LE LIEU DU CRIME)

〈導演：安德烈・德遷 (Andre Techine)〉
□法國 1986 彩色 90分鐘
□10/12 （星期二） 8：45pm
藝術中心林百欣電影院
□28/12 （星期六） 6：30pm
藝術中心壽臣劇院
十四歲的托馬碰見兩個逃犯，其中一名逃犯盧要殺死托馬，另一名卻爲此殺死盧，此名犯人成爲托馬的好友，更遇上托馬的母親。

《巴黎是我們的》(PARIS NOUS APPARTIENT)

〈導演：積葵・里維特 (Jacques Rivette)〉
□法國 1961 黑白 140分鐘
□11/12 （星期三） 8：45pm
藝術中心林百欣電影院
□28/12 （星期六） 2：45pm
藝術中心壽臣劇院
故事由一個少女加入一個劇團排演莎劇開始，她逐漸發覺劇團的人受到神秘贊助者的控制。

《羅拉・蒙蒂》(LOLA MONTES)

〈導演：麥士・奧福斯 (Max Ophuls)〉
□法國——西德 1955 彩色 110分鐘
□13，21/12 （星期五及六） 8：45pm
□藝術中心林百欣電影院
敍述十九世紀奇女子羅拉・蒙蒂的一生，運用時空交錯的敍事手法拍攝而成。

《法國肯肯舞》(FRENCH CANCAN)

〈導演：尙・雷諾亞 (Jean Renoir)〉
□法國/意大利 1954 彩色 97分鐘
□14/12 （星期六） 6：30pm
藝術中心林百欣電影院
□26/12 （星期四） 8：45pm
藝術中心壽臣劇院
一八八零年代巴黎紅磨坊劇院的劇團經理，發現洗衣女工妮妮有舞蹈天份，決要訓練她成材，她也同時成了他的情婦，但首演當日他又另結新歡，妮妮演完第一場表演後終於離去。

《四百擊》

〈導演：法蘭索
□法國 1959
□14，23/12
藝術中心林百
□28/12 （星期
藝術中心壽臣
安坦年少時
縱，後來因
到海邊，望
典。

《美男子》

〈導演：克洛德
□法國 1958
□15/12 （星期
□20/12 （星期
□藝術中心林百
在巴黎居住
的好友成爲
師的志願，但

《小罪犯》

〈導演：雅克・
□法國 1990
□16/12 （星期
藝術中心林百
□26/12 （星期
藝術中心壽臣
一個不知道
母子一個月
立和悲觀的

《一吻續情

〈導演：菲利普・
□法國 1989
□18/12 （星期
藝術中心林百
□27/12 （星期
藝術中心壽臣
一對年青夫
二人愛情故
叛了他倆的

《羅拉》

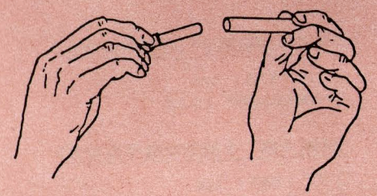
〈導演：積葵・
□法國 1961
□19，22/12
□藝術中心林百
羅拉雖被
們初生嬰
他回來。

法國電影

□4，11，18/12
□太空館天象
□法語對白 中

雀巢咖啡
特輯之二

□藝術中心林百
□英語對白



歌劇

《試情記》(COSI FAN TUTTE)

演藝學院

□意大利歌劇，中英文字幕

□5，8，10，12/12 （星期日、二及四） 7：30pm

□**演藝學院戲劇院** 5/12 $900(演藝學院友誼社社員) $1000
8，10，12/12 $30(學生) $45 $65(演藝學院友誼社員) $55 $80

演出莫扎特的喜劇，故事背景改編成爲三零年代的遠東地區，描述一名世故的單身漢要證明給兩位年青軍人知道：女人都是靠不住的，當她們一旦遇上其他機會，便會把原來的情人忘掉。兩位年青軍人對此論調不以爲然，並與他打賭，單身漢的女僕爲幫助主人，假裝醫生試探她主人。

《因爲你是妳》(BECAUSE YOU ARE A WOMAN)

〈導演：金裕鎭（Kim Yoo Jin）〉

□韓國 1990 彩色 105分鐘

□1/12 （星期日） 6：30pm

□7/12 （星期六） 2：45pm

一名女子在反抗兩名陌生男子的强暴時，把其中一名男子的舌頭咬斷，但竟因而被判有罪。

《我的祖國》(BAYAN KO)

〈導演：連叔・布洛加（Lino Brocka）〉

□菲律賓 1984 彩色 108分鐘

□2，11/12 （星期一及三） 6：30pm

一名印刷廠的員工因負債纍纍、妻子懷孕，遂參與了一次打劫行動。

《社會邊緣》(ON THE FRINGE OF SOCIETY)

〈導演：彭烈提・威利也斯尼（Manop Udomdej）〉

□泰國 1981 彩色 96分鐘

□3，15/12 （星期二及日） 6：30pm

一個貧農在幼子夭折後，到曼谷找尋生活，一個滿懷抱負的大學畢業生，則返回家鄉，領導農民推行新耕種計劃。

《圍牆》(LE MUR〔THE WALL〕)

〈導演：尤馬茲・瑾尼（Yilmaz Guney）〉

□法國 1983 彩色 117分鐘

□4，16/12 （星期三及一） 6：30pm

導演的親身經歷。以一九七六年一次由年輕囚犯所引起的叛亂爲依據，把土耳其監獄內犯人所受的酷刑與折磨紀錄下來。

《懷念摯友》(IN MEMORY OF FRIENDS)

〈導演：安倫・墨華頓（Anand Patwardhan）〉

□印度 1990 彩色 60分鐘

□6，13/12 （星期五） 6：30pm

一羣錫克教與印度教的社會主義者籌劃政治活動，對抗壓制人民的政府及狂熱地追求公社生活的人。

《人權短片特輯》(FOCUS ON HUMAN RIGHTS)

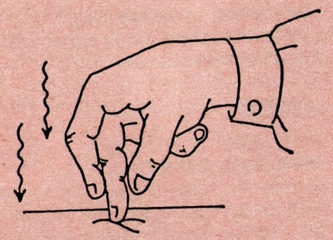
□7，10/12 （星期六及二） 6：30pm

《中國來的人》(MAN FROM CHINA)

〈導演：張鐵林（Zhang Tielin）〉

□英國 1990 彩色 40分鐘

六四天安門事件後，一名中國藝術家在英國，得到一位異國患難之交的相助，創出自己的生活空間和自治權。



電影

香港藝術中心

亞洲人權電影節

□藝術中心林百欣電影院 $33

□非英國製作影片，皆有英文字幕。

《絞死刑》(DEATH BY HANGING)

〈導演：大島渚（Nagisa Oshima）〉

□日本 1968 黑白 117分鐘

□1/12 （星期日） 2：45pm

□5/12 （星期四） 6：30pm

影片以紀錄片式的死刑介紹作開首，寫一名韓國少年因姦殺兩名日本女學生罪名成立，被處死刑。

《人權宣言動畫》(UNIVERSAL DECLRATION OF HUMAN RIGHTS ANIMATION)

〈導演：史提芬・莊遜（Stephen Johnson）〉

□英國 1990 彩色 20分鐘

導演與世界各地的動畫家攜手，把聯合國的人權宣言以動畫形式表現出來。

《西藏：等待迴響》(TIBET: A CASE TO ANSWER FOR)

〈導演：凡尼亞・奇尼（Vanya Kewley）〉

□西藏 1991 彩色 45分鐘

內容包括西藏人在過去四十年的困境，透過多位被訪者（僧尼、商人）的親身經歷，展現西藏異議份子所受的箝制。

《空白的一頁》(WHITE PAGE)

〈導演：何貫明（Ho Quang Minh）〉

□越南/瑞士 1991 彩色 99分鐘

□6/12 （星期五） 8：45pm

□8/12 （星期日） 6：30pm

以女主角的故事作骨幹，呈現七十年代後期柬埔寨的境況。於柬埔寨實地拍攝。

《鐵窗》(THE WALLS)

〈導演：亞度夫・歌柏黑基士文〉

□印度 1990 彩色 120分鐘

□8/12 （星期日） 10：30pm

□12/12 （星期四） 6：30pm

改編自印度作家V.M.Basheer的親身經歷。因參與爭取自由運動而繫獄，在獄中努力建造正常和自由的生活。

《人權音樂會1988》(HUMAN RIGHTS NOW CONCERT 1988)

□9/12 （星期一） 6：30pm

□14/12 （星期六） 2：45pm

演唱會跨越五大洲，旨在使世界各地的人權運動受到重視。參予的樂手包括：Sting，Bruce Springsteen，Peter Gabriel，Tracy Chapman，Youssou N'Dour，且有各地歌手分別在自己的國家獻唱。

《電影筆記四十年》

□所有影片票價爲三十三元

□法語對白，英文字幕

《斷了氣》(A BOUT DE SOUFFLE)

〈導演：尚盧・高達（Jean-Luc Godard)〉

□法國 1959 黑白 89分鐘

□7/12 （星期六） 8：45pm

藝術中心林百欣電影院

□26/12 （星期四） 6：30pm

藝術中心壽臣劇院

一名衝動的偷車賊，因殺死了油站工人而被警方追緝，到巴黎約同女友逃亡，卻被出賣，被警察開槍打死陳屍街頭。

《我在溫柔鄉》(MA NUIT CHEZ MAUD)

〈導演：伊力・盧馬（Eric Rohmer）〉

□法國 1969 黑白 113分鐘

□8/12 （星期日） 8：45pm

藝術中心林百欣電影院

□27/12 （星期五） 6：30pm

藝術中心壽臣劇院

一個天主教徒在一個思想開放的離婚婦人家中度過漫長一夜。伊力・盧馬的《道德故事》第三部。

《會考爲先》(PASSE TON BAC D'ABORD)

〈導演：莫利斯・皮亞勒（Maurice Pialat）〉

□法國 1979 彩色 85分鐘

□9，12/12 （星期一及四） 8：45pm

□藝術中心林百欣電影院

法國北部工業城市的工人子弟，不願重複父母的生活方式，結果失業。意念來自一個曾於《赤裸的童年》中演出的女孩的親身經歷。

《罪案現場》(LE LIEU DU CRIME)

〈導演：安德烈・德遷（Andre Techine）〉

□法國 1986 彩色 90分鐘

□10/12 （星期二） 8：45pm

藝術中心林百欣電影院

□28/12 （星期六） 6：30pm

藝術中心壽臣劇院

十四歲的托馬碰見兩個逃犯，其中一名逃犯盧要殺死托馬，另一名卻爲此殺死盧，此名犯人成爲托馬的好友，更遇上托馬的母親。

《巴黎是我們的》(PARIS NOUS APPARTIENT)

〈導演：積葵・里維特（Jacques Rivette）〉

□法國 1961 黑白 140分鐘

□11/12 （星期三） 8：45pm

藝術中心林百欣電影院

□28/12 （星期六） 2：45pm

藝術中心壽臣劇院

故事由一個少女加入一個劇團排演莎劇開始，她逐漸發覺劇團的人受到神秘贊助者的控制。

《羅拉・蒙蒂》(LOLA MONTES)

〈導演：麥士・奧福斯（Max Ophuls）〉

□法國——西德 1955 彩色 110分鐘

□13，21/12 （星期五及六） 8：45pm

□藝術中心林百欣電影院

敍述十九世紀奇女子羅拉・蒙蒂的一生，運用時空交錯的敍事手法拍攝而成。

《法國肯肯舞》(FRENCH CANCAN)

〈導演：尚・雷諾亞（Jean Renoir）〉

□法國/意大利 1954 彩色 97分鐘

□14/12 （星期六） 6：30pm

藝術中心林百欣電影院

□26/12 （星期四） 8：45pm

藝術中心壽臣劇院

一八八零年代巴黎紅磨坊劇院的劇團經理，發現洗衣女工妮妮有舞蹈天份，決要訓練她成材，她也同時成了他的情婦，但首演當日他又另結新歡，妮妮演完第一場表演後終於離去。

《四百擊》(LES QUATRE CENTS COUPS)

〈導演：法蘭索瓦・杜魯福（Fransois Truffaut）〉

□法國 1959 黑白 94分鐘

□14，23/12 （星期六及一） 8：45pm

藝術中心林百欣電影院

□28/12 （星期六） 8：45pm

藝術中心壽臣劇院

安坦年少時受到家庭和學校的冷漠對待，使他反叛放縱，後來因盜竊罪判入教導所，一次戶外活動時他跑到海邊，望着大海，而這凝鏡作結成爲了電影的經典。

《美男子》(LE BEAU SERGE)

〈導演：克洛德・查布洛（Claude Chabrol）〉

□法國 1958 黑白 97分鐘

□15/12 （星期日） 8：45pm

□20/12 （星期五） 9 pm

□藝術中心林百欣電影院

在巴黎居住多年的法蘭索瓦回到故鄉，發現童年時代的好友成爲酒鬼，他希望使其重新振作，達到當建築師的志願，但終也失敗。

《小罪犯》(LE PETIT CRIMINEL)

〈導演：雅克・杜容（Jacques Doillow）〉

□法國 1990 彩色 100分鐘

□16/12 （星期一） 8：45pm

藝術中心林百欣電影院

□26/12 （星期四） 2：45pm

藝術中心壽臣劇院

一個不知道父親是誰的小孩，母親因生活疲於奔命，母子一個月才見面幾次，他也沒有任何朋友，養成獨立和悲觀的性格。

《一吻續情》(LES BAISERS DE SECOURS)

〈導演：菲利普・加雷爾（Philippt Garrel）〉

□法國 1989 黑白 83分鐘

□18/12 （星期三） 8：45pm

藝術中心林百欣電影院

□27/12 （星期五） 8：45pm

藝術中心壽臣劇院

一對年青夫婦，丈夫準備起用一個著名女星，作夫婦二人愛情故事的電影的女主角，而妻子卻認爲這是背叛了他倆的愛情，因此夫妻就此鬧翻。

《羅拉》(LOLA)

〈導演：積葵・丹美（Jacques Demy）〉

□法國 1961 黑白 90分鐘

□19，22/12 （星期四及日） 8：45pm

□藝術中心林百欣電影院

羅拉雖被童年友人追求，但仍未忘七年前帶走帶同他們初生嬰孩離開的男友，多年後羅拉終於等到原來的他回來。

法國電影欣賞

□4,11,18/12 （星期三） 7：30pm

□太空館天象廳 $22

□法語對白 中英文字幕

雀巢咖啡影畫坊——荷里活歌舞片特輯之二

□藝術中心林百欣電影院 $33

□英語對白

反歌舞片

《浮生若夢》(ALL THAT JAZZ)

〈導演：卜・科西（Bob Fosse）〉

□美國 1979 彩色 123分鐘

□15/12 （星期日） 2：45pm

□20/12 （星期五） 6：30pm

一個獻身於舞蹈創作的編舞家，壯年而野心勃勃，聲名鵲起至百老滙舞台，但私生活卻一敗塗地。

《普世歡騰樂滿城》(NASHVILLE)

〈導演：羅拔・艾特曼（Robert Altman）〉

□美國 1975 彩色 161分鐘

□21，25/12 （星期六及三） 2：45pm

田納西首府內的選舉中，會衆展開了連場以西部鄉謠來作調子的歌舞。突然，一總統候選人遭刺殺，致成高潮。

《紐約紐約》(NEW YORK, NEW YORK)

〈導演：馬田・史高西斯（Martin Scorsese）〉

□美國 1977 彩色 153分鐘

□25，30/12 （星期三及一） 6：30pm

敍述一個不如意的爵士色士風手與一名日漸成名的女歌手，在事業上的挫敗和感情上的轇轕。

舞台劇改編及變奏

《武士英魂》(MAN OF A LA MANCHA)

〈導演：亞瑟・希拉（Arthur Hiller）〉

□美國 1972 彩色 132分鐘

□17/12 （星期二） 6：30pm

□29/12 （星期日） 2：45pm

唐吉訶德的故事變奏，導演將舞台劇拍成電影，主要演員皆超越時空，飾演三個不同角色。

《萬世巨星》(JESUS CHRIST SUPERSTAR)

〈導演：諾曼・朱維遜（Norman Jewison）〉

□美國 1973 彩色 107分鐘

□18，21/12 （星期三及六） 6：30pm

故事是耶穌後半生的片段。值得注意的是片中的佈景配合劇情所造成的戲劇效果。

《週末狂熱》(SATURDAY NIGHT FEVER)

〈導演：約翰・碧戚（John Badham）〉

□美國 1978 彩色 119分鐘

□22–23/12 （星期日至一） 6：30pm

一個卓越的「的士高」舞者，以舞蹈逃避家庭的紛擾和沉悶的工作，映照出七十年代「的士高」的熱潮。

自省式歌舞片

《萬花嬉春》(SINGIN' IN THE RAIN)

〈導演：眞・基利、史丹利・杜能（Gene Kelly, Stanley Donen）〉

□美國 1952 彩色 102分鐘

□19，29/12 （星期四及日） 6：30pm

述說荷里活自有聲電影出現後，演員非常驚恐自己的聲音能否再勝任演出的心態。

《星海浮沉錄》(A STAR IS BORN)

〈導演：佐治・古加（George Cukor）〉

□美國 1954 彩色 181分鐘

□22/12 （星期日） 2：45pm

□31/12 （星期二） 6：30pm

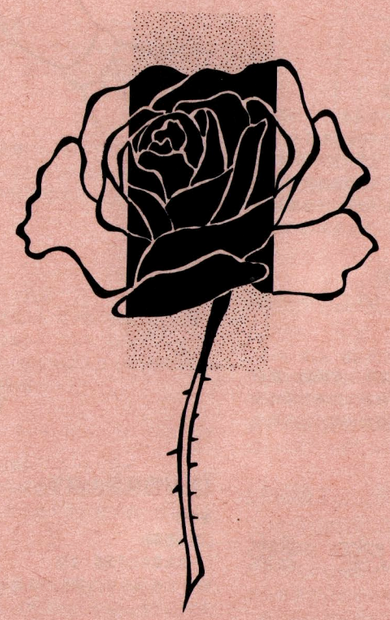
一個年老的演員，事業飽受挫折之際，年青妻子卻日漸成名。

致群劇社　演出粵語話劇

情濃一日

編劇、導演

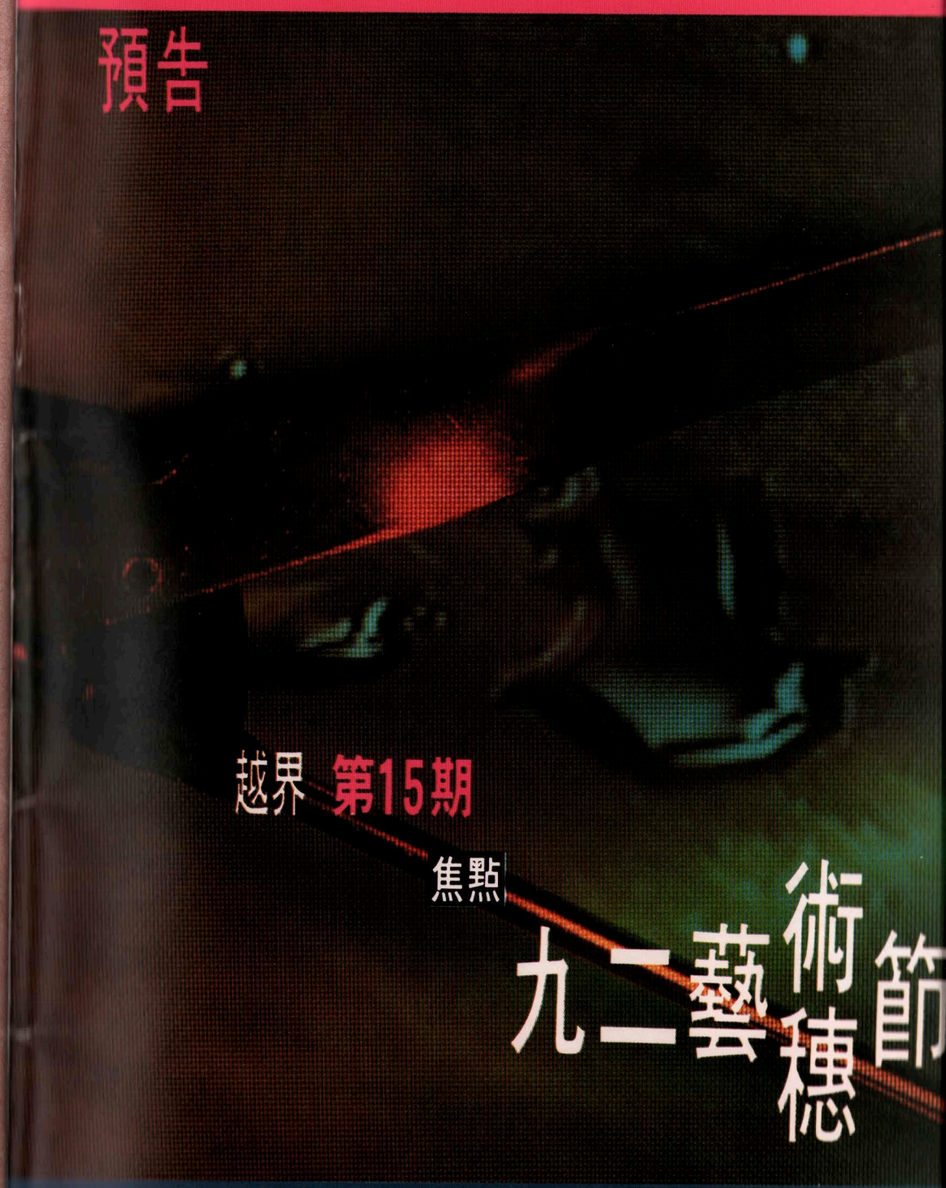
周旭明



日期：
1991年12月24至28日
時間：
8:00pm.,(26日)3:00pm.
地點：
中環大會堂劇院
票價：
$45,$30
門票於11月24日起城市電腦售票網發售

演員：
李智良
盧志新
黎景康
陳嘉美
陳潔姿
司徒慧焯
司徒慧賢
鍾玉珍

贊助：香港演藝發展局　滙基洋行　Mobils Collection



全港一百間7-Eleven便利店、香港文化中心大堂書店、
青文書店、田園書屋、樂文書局、
雅博茶坊（牛津店）、天地書店、
及各大書報攤有售。

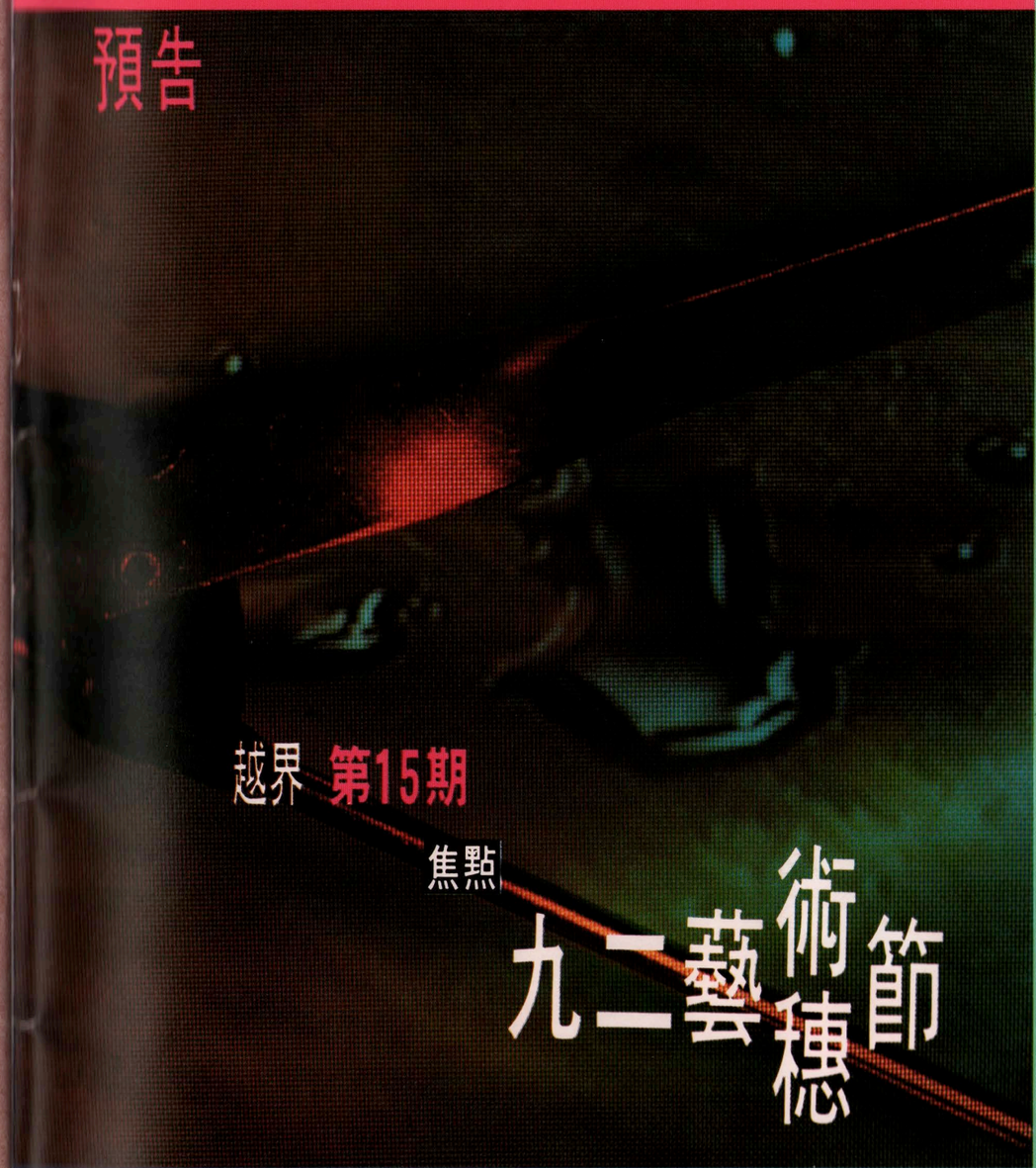
劇社 演出粵語話劇

農一日

編劇、導演
周旭明

演員：
李智良
盧志新
黎景康
陳嘉美
陳潔姿
司徒慧焯
司徒慧賢
鍾玉珍

票網發售
發展局　　滙基洋行　Mobils Collection



全港一百間 7-Eleven 便利店、香港文化中心大堂書店、
青文書店、田園書屋、樂文書局、
雅博茶坊（牛津店）、天地書店、
及各大書報攤有售。

優惠訂

訂閱一年，七折優待，並可獲精美贈品一份

訂閱表格

姓名：(英) _____
(中) _____
英文地址：_____
_____
電話：(日) _____ (夜) _____
年齡：_____ 性別：女/男 身份證號碼：_____
教育程度：_____ 職業：_____

● 本港訂閱／補購
訂閱（由第___期開始） HK$151
補購（第_____期） HK$ _____
共合 HK$ _____

● 海外訂閱／補購
訂閱（由第___期開始） _____
補購（第_____期） _____
共合 _____

請填上適當

贈品（請✓）
☐《翻天覆地》唱片或盒帶
☐《舞過羣山》 曹誠淵著
☐《我是一把刀子——崔健》
☐《THIS IS ENGLAND》鐳射唱片
☐ 藝穗會海報

訂閱價目（連郵費）：
香港：HK$151
澳門：HK$286
中國／台灣：HK$440（空郵） HK$286（平郵）
東南亞／日／韓：US$52（空郵） US$44（平郵）
歐洲／美洲／澳洲：US$61（空郵） US$44（平郵）

補購價目（連郵費）：
創刊號至第5期，每本 HK$14
第6期起每本 HK$21.5

付款方法（請✓）：
☐寄劃線支票來本社（抬頭：越界文化機構）
☐親臨本社付款
《越界》地址：香港九龍尖沙咀緬甸台1號緬甸大厦3字樓1號
電話查詢：722-6380（訂閱部）

越過一歲的越界的越界一次派對 1991年10月26日
鳴謝：藝穗會
攝影

一次 派對 1991年10月26日

鳴謝：藝穗會

攝影：關本良

藝穗會製作 《沈金寃》 十一月七日在大會堂劇院的綵排